الاتجاه الوجداني
في الشعر العربي بمنطقة الخليج

د. عـــادل نيـــل

الاتجاه الوجداني
في الشعر العربي بمنطقة الخليج

دراسة في القصيدة الإماراتية

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2016 م

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام ـ حكومة الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 5123333 9716+
بـرّاق: 5123303 9716+
بريد إليكتروني: sdci@sdci.gov.ae

الطبعة الأولى 2016

811.9535
ع ن. ا
عادل نيل
الاتجاه الوجداني في الشعر العربي بمنطقة الخليج: دراسة في القصيدة الإماراتية / عادل نيل. _ الشارقة، الإمارات العربية المتحدة: دائرة الثقافة والإعلام، 2016.
588ص. ؛ 21 سم.
9789948137344
1 ـ الشعر العربي ـ الإمارات العربية المتحدة ـ تاريخ ونقد
أ ـ العنوان

إهــداء

إِلى مَنْ جمَعتْ في حُبِّها مَذَاهِبَ العُشّاقِ.. وَشَتَاتَ الأذْوَاقِ..

إلى مَنْ صَاغتْ وِجْدَانَ شُعَراءِ الأُمّةِ.. إلى مِصْرَ.

مقدمة

يرتبط الشعر في أولى وظائفه بالتعبير عن ذات صاحبه، حين يستجيب لبواعث الإبداع في تجسيد أحاسيسه وانفعالاته التي تتباين بتباين المواقف الإنسانية، فتتلون القصيدة بعاطفته ورؤيته الخاصة التي يرى بها العالم من حوله، وهو ما يمثل أبرز سمات القصيدة الوجدانية.

ومع ما تقلبت فيه القصيدة العربية من اتجاهات ومدارس أدبية، تنوعت مع كل اتجاه منها – تبعاً لأسباب وظروف حضوره – السمات الفنية والمضامين الخاصة فقد ظلَّ الاتجاه الوجداني ملازماً لحركة الشعر العربي على امتداد عصوره واختلاف مذاهبه، باعتبار أن الذات قوام الإبداع، وأن الوجدان باعثه الأقوى والأعمق في كل مظاهره، حتى وإن اعترى صوت العاطفة في بعض عصور الشعر شيء من الفتور فإنه يبقى خفوتاً لا اختفاءً.

ورغم ارتباط هذا الاتجاه بالنزعة الذاتية الخالصة، بما يعكسه من صورة نفسية خاصة بصاحبها، فإن ذلك لا يعني أننا أمام أدب يهمل الواقع أو ينفصل عنه، بل إن القصيدة الوجدانية في تجاربها المختلفة قد تكون تعبيراً دقيقاً عن ذوات أخرى، ومرآة يرى فيها الآخرون دواخلهم، فتخرج بذلك من خصوصية الذات إلى عمومية النزعة الإنسانية، كما أن الشاعر قد يكون فيها صوتاً معبراً عن شعور جمعي يعكس تطلعات المجتمع وهمومه؛ ومن ثمَّ كانت دراسة هذا الاتجاه لدى بيئة أدبية ما كاشفة عن مفاهيم إنسانية وطبائع مجتمعية، فضلاً عما تكشفه من ملامح التكوين النفسي للشاعر، وجلاء البواعث التي تثير شاعريته، وهو ما يعكس جانباً آخر من جوانب أهمية دراسة هذا الاتجاه.

ومع تنامي مظاهر النهضة الحديثة بمنطقة الخليج العربي – على تفاوت بواعث تلك النهضة وأسبقيتها من دولة إلى أخرى – فقد واكب هذا التنامي اهتمامٌ بحثي بالجوانب الأدبية التي تؤرخ لمسار حركة الإبداع بتلك المنطقة وعوامل نهضتها التي أفرزت أسماء كثيرة في مجالات الإبداع الأدبي، بما يعكس معه توازناً بين بناء الحضارة العمرانية، والنهوض بمظاهر الثقافة الإنسانية التي يمثل الأدب أحد أهم ملامحها.

ودولة الإمارات واحدة من تلك البيئات التي ارتبطت نهضتها الأدبية بمتغيرات مرحلة ما بعد النفط، والانفتاح الذي شهدته المنطقة بعد عزلة طويلة فرضها الاستعمار وظروف الحياة المعيشية، وهي تحولات كانت في الوقت ذاته جزءاً من تكوين وجدان الشاعر الذي أخذته أحاسيس اغتراب في مجتمع بات يجد فيه نفسه بعيداً عن كثير

من ملامح ماضي آبائه وثوابته، سبق ذلك اندماجُ الإماراتي مع قضاياه القومية وانكسارات الذات العربية التي شكلت باعثاً من بواعث تجاربه الوجدانية.

وتتأسس حركة الشعر في دولة الإمارات على يد الشاعر سالم العويس (1887 – 1959) أول صوت شعري تؤرخ به بدايات هذا الجنس الأدبي في المنطقة، وهو ما يتيح للدارس التعرف إلى ملامح البدايات الأولى لتجربة الشعر الإماراتي موضوعيّاً وفنيّاً، فضلاً عن إمكانية رصد مراحل التطور التي مرت بها القصيدة، والتعرف إلى أثر المتغيرات الاجتماعية المتلاحقة في التكوين الوجداني للشعراء، من خلال ما تتضمنه تلك التجارب من معانٍ وأفكار.

وعلى الرغم مما تحفل به القصيدة الإماراتية من أصوات متميزة، لكنها في واقع الأمر لم تستطع إلى الآن أن تسجل حضوراً لافتاً في المشهد الثقافي العربي، أو أن تقدم نفسها بوصفها جزءاً أساسيّاً من تاريخ حركة الشعر العربي الحديث، وإن كان ذلك لا يختلف كثيراً عن بقية البيئات الأدبية في دول الخليج، باستثناء بعض الأسماء المتناثرة التي استطاعت أن تحقق شيئاً من الذيوع؛ ولعل ذلك نتيجة حتمية لإغفال تدريس حركة الأدب في منطقة الخليج العربي ضمن المناهج الأكاديمية المتخصصة في الجامعات العربية التي توقف بعضها عند مدارس النهضة الأدبية الحديثة وشعرائها، أو شعراء أقطار بعينها.

ومع أن ضعف هذا الاهتمام يعود قطعاً إلى طبيعة المستويات الفنية بتلك البيئات الأدبية بالنظر إلى غيرها من البيئات التي لها رسوخ في تاريخ الأدب العربي الممتد، بما يفرض معه اهتماماً بحثيّاً

ونقديّـاً، ولكـن موضوعية تأريـخ الأدب تقتضي أن يكـون ثمة فارق بين الانحياز لمسـتوى فني لدى شعراء بيئة أدبية وبين التأريخ لحركة الأدب فـي إطاره العام، وتوصيـف واقعه في مختلف أقطاره، وهو ما يجعلنا بالضرورة لا نهمل التعريف بمراحل التطور الفني والاتجاهات الموضوعيـة التي عليها شـتى البيئـات، دون أن تكـون المقارنة بين المسـتويات الفنية لدى شـعرائها باعثاً لتجاهـل أصوات – وبل وربما بيئـات أدبية كاملة – تشـكل بصـورة حتمية جزءاً مـن حركة الأدب الحديث في منطقتنا العربية.

وهذه الدراسـة التي تنضم إلى دراسـات سـابقة في حركة الشـعر بمنطقة الخليج إنما تسـعى إلى التعريف بأبرز التجارب الوجدانية في القصيـدة الإماراتية، باعتبارها نموذجـاً يلتقي في كثير من خصائصه وسماته مع السمات العامة لأدب الخليج العربي، إلى جانب رصد أبرز العوامل التي أسهمت في دعم الحركة الأدبية في تلك الدولة الناشئة.

وقـد أتى اختيار النصوص خاضعاً لما يظهر من النظرة الإجمالية في تجربة كل شـاعر؛ للكشـف عن عمق انشغاله الوجداني بموضوع التجربة.

ولا يمكننـا بطبيعـة الحال الادعاء بحصر شـعراء هذا الاتجاه في الشـعر الإماراتـي، ومن ثمَّ فإن ما فات الدراسـة من أسـماء لا يعني إغفالاً لقيمتهم الإبداعية.

أسأل الله أن ينفع بهذا الجهد المتواضع، وأن يجعل أقوالنا وأعمالنا خالصة لوجهه الكريم، والحمد لله في الأولى والآخرة.

* * *

تمهيد

مداخل أولية

أولاً – مدخل تاريخي:

تقــع دولــة الإمارات العربيــة المتحدة في الجانب الشــرقي لشــبه الجزيــرة العربية، وتطل على الســاحل الجنوبي للخليج العربي، حيث تشــكل مع الســعودية، وعُمان، والكويت، وقطــر، والبحرين المحيط الجغرافــي لمنطقــة الخليج العربي، بالإضافة إلــى العراق التي تنتمي إليهــا جغرافيّــاً، ولكنها لا تندرج فــي الإطار التنظيمــي لدول مجلس التعاون.

ولأهميــة هــذا الموقع في حركــة الملاحــة التجارية بين الشــرق والغرب؛ ظهرت المطامع الاســتعمارية لــدى بعض الدول الأوروبية للســيطرة على خطوط الملاحــة البحرية في منطقة الخليج، حيث نجح البرتغاليون في مطلع القرن الســادس عشــر من الميلاد في الســيطرة

على سواحل جنوب الجزيرة العربية واليمن والخليج؛ ليسيطروا بذلك علــى أهم مراكز الملاحــة التجارية، حيث «كانــت أهداف مخططات البرتغاليين مرتبطة أساساً بالعمل للسيطرة على طرق التجارة العالمية، وإغلاق هذه الطرق في وجه التجار العرب والمسلمين بعد ذلك»[1].

وقــد اســتمر الوجود البرتغالي فــي منطقة الخليــج العربي إلى أن دخلت هولندا وفرنســا وبريطانيا حلبة المنافسة الاستعمارية، ولاسيما مــع تهاوي الحصــون البرتغالية واحداً بعد الآخر أمــام مقاومة القبائل العربيــة في ســاحل عُمــان والبحرين، وهجماتهم المتكــررة على تلك الحصون، وإرغام هذا النفوذ العسكري على الانسحاب من مدن مهمة فقدت الســيطرة عليها[2]؛ وهو ما أضعف من قوة البرتغاليين أمام تلك القوى الاســتعمارية، حتى اســتطاعت بريطانيا أن تتغلب على هؤلاء المنافســين، وتحســم النزاع الأوروبي لصالحها بفــرض نفوذها على المنطقة.

وكانــت الإمارات في تلــك الحقبة التاريخية عبارة عن مشــيخات متفرقة تعرف بساحل عُمان، إذ كانت قبائل تلك المنطقة تابعة للسلطنة العمانية التي تحكمها أسرة البوسعيد في مسقط[3]، وقد أدت تلك القبائل دوراً مهمّاً في مواجهة الاســتعمار البريطاني، فمع بداية القرن التاسع عشر استطاعت قبيلة القواسم الحاكمة لإمارتي الشارقة ورأس الخيمة أن تشكل قوة بحرية تنال هجماتها من الأساطيل والسفن البريطانية في الساحل العماني، بل وصل نفوذها إلى المحيط الهندي، كما استطاعت قبيلة بني ياس المنحدرة منها أسرة آل نهيان الحاكمة في إمارة أبوظبي، وأسرة آل مكتوم الحاكمة في إمارة دبي أن تكوِّن قوة برية في مواجهة قوى الاســتعمار البريطاني، وأمام هاتين القوتين وهجماتهما المتكررة

علــى الوجود البريطاني في الخليج العربي – رغم محاولات بريطانيا إخضاع تلك القبائل لسـيطرتها العسـكرية – اضطـرت بريطانيا إلى إبــرام عدد من الاتفاقيات مع تلك الإمارات (المشـيخات)؛ كي تضمن وجودهــا فــي المنطقــة، «كانت أولاها عــام (1820) اتفاقية الســاحل المهــادن، وأخرى عــام (1835)، ثم اتفاق آخر مع الســاحل المتصالح عام (1892) ميلادية»[4].

وبموجــب هذه الاتفاقيات تعهد شـيوخ القبائل بالتعاون المطلق مع بريطانيــا، وعــدم التواصل مع أية دولــة، أو التوقيع علــى أية اتفاقية دون موافقــة الحكومة البريطانيــة عليها، وارتضــاء كل بنودها، كما نصت تلك الاتفاقيات على أن يكون التقيد بما أتى فيها مُلزماً أيضاً لمن سيخلف شيوخ القبائل في الحكم من ورثتهم، وذلك كله في مقابل وقف بريطانيا عملياتها العسـكرية في الخليج العربي، وحماية سـفن الصيد التابعة لتلك القبائل من أي عدوان خارجي قد تتعرض له.

ولكي تضمن بريطانيا فرض سـيطرتها وقوتها على قبائل ســاحل عمــان، وتأمين مصالحها الاسـتعمارية والتجارية في المنطقة؛ عملت على شــق صف تلك القبائل، وتأجيج الخلافات والنعرات القبلية بينها، حيث وجدت أن من مصلحتها الاستعمارية تشتيت القوى؛ وهو ما ساعد على تعميق أسـباب التفكك والتجزئة، ومزيد من الصدامات المسـلحة بين تلك القبائل رغم ما يجمع بينها من صلات دم ووشائج قربى، «ولم تكتفِ بريطانيا بوضع أسس التقسيم والتجزئة في المنطقة، بل أعطاها مركزهــا المتفوق أن تقف معارضة لأيــة حركة من حركات التوحيد، سواء كان مبعثها قوة داخلية أو خارجية، فقد عارضت المحالفات التي كانت تقوم بين هذه الإمارات بعضها البعض»[5].

وهـذه العوامـل وغيرها جعلت مـن قيام كيانٍ وحـدوي تتكتل فيه قـوى تلك الإمارات، وتتوحد معه أهداف شـيوخ القبائـل أمام مقاومة المسـتعمر أمراً ليس باليسير، ولا سـيما مع عدم وجود معالم حدودية محددة بين المشـيخات، وتصادم المصالح الخاصة لكل مشـيخة منها، وهو ما سمح بمزيد من الخصومات والمواجهات المسلحة بينها؛ الأمر الـذي أوجد لبريطانيا مبرراً آخر يسـمح بتدخلها بين القبائل من خلال فرض معاهدات الحماية عليها.

ومع ازدياد تلك النزاعات بدت الحاجة إلى عقد الهدنة والمصالحة أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى، فبدأ وضع المعالم والحدود الجغرافية الواضحة لكل مشـيخة، فتهيأت الفرصة السانحة لإقامة التوافق، وعقد مجلس الإمارات المتصالحة، وشـهد هذا المجلـس تحالفات واتفاقيات فيما بينها، انتهت بتأسـيس مجلس حـكام الإمارات المتصالحة في عام 1952م، وبتأسيس هذا المجلس تشكلت مرحلة جديدة لإمارات الساحل، حيث أنهى الصراع والنزاع بين قبائل المنطقة، ومهد لتوافق بينها في الأهداف والمصالح، وترسخ الإيمان بأهمية وحدة المصير المشترك.

بدأت بريطانيا تشـعر أن ثمَّة تحولات كثيـرة في المنطقة أضحت تشـكل تهديداً مباشـراً لبقائها، ولمصالحها الاسـتعمارية في المنطقة، ولا سـيما بعد اكتشاف الثروة النفطية، وبدأت تدرك أن تلك التحولات سـتفرض على سياستها الاسـتعمارية واقعاً جديداً؛ فأعلنت رسميّاً في عام 1968م الانسحاب من منطقة الخليج العربي مع نهاية عام 1971م، وكان هـذا القرار يمثل قراراً تاريخيّاً في تاريخ المنطقة كاملة؛ «حيث كانت إمارات الساحل المتصالح أول أرض عربية أقامت فيها بريطانيا نفوذها عام 1820م، كما كانت هذه الإمارات آخر أرض عربية غربت

عنها شــمس الســيطرة البريطانية، حينما جلت مــن منطقة الخليج عام 1971م»[6].

ويقف وراء هذا الانسحاب عدة عوامل حملت بريطانيا على إعلان انســحابها مــن تلك المنطقة النفطيــة والتجارية المهمــة، والتخلي عن مصالحها وأطماعها الاستعمارية فيها، ومن أهم تلك العوامل:

أ – تنامــي التيــار القومي المطالب باســتقلال الــدول العربية، ولا سيما مع تصاعد حركات التحرر التي أذكتها التجربة الناصرية، حيث «شــهدت المنطقة العربيــة انتفاضات عديدة ضــد الاحتلال الأجنبي، وضــد المعاهدات الجائــرة والاحتكارات الأجنبيــة، وأصبحت قضية النضال العربي قضية قومية واحدة غير قابلة للتجزئة»[7].

فقد امتدت هذه الروح إلى المنطقة، وبدأت تســري في نفوس أبنائها بمختلــف فئاتهم وثقافاتهم، وقد أشــار الدكتور ســلطان القاســمي – أحد شهود تلك المرحلة – إلى كثير من تلك الأحداث التي شهدتها المنطقة في مواجهاتها مع الاستعمار البريطاني، نتيجة تلك الروح القومية التحررية التي سرت في الجسد العربي، حيث «انتشر المد القومي بين الناس على مختلف فئاتهم، عامة الشعب، وطلبة المدارس، والتجار، والأعيان»[8]، هذا بالإضافة إلى إنشاء جامعة الدول العربية التي استعصم بها أبناؤها، وأخذت تشــكل مصدر قلق أمام طموحات المســتعمر في البقاء، إذ «في حين كان انفتاح الإمارات الجزئي على شقيقاتها في الخمسينيات مقبولاً إلى حدٍّ ما، أصبح الانفتاح على الدول العربية كلها – من خلال مؤسسة تجمعهــم كلهــم، وتتحدث باســمهم، وتقودهــا أكبر دولــة عربية تعادي الاستعمار بشكل واضح – مشكلة كبيرة»[9].

ب – تغيُّر موازين القوى العسكرية في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت قوى عسكرية جديدة على الساحة الدولية؛ وهو ما أدى إلى تراجع القوة البريطانية أمام تلك القوى؛ إذ «كان لظهور الولايات المتحدة الأمريكية، والاتحاد السوفييتي بوصفهما قوتين عظميين أثر كبير في إضعاف مركز بريطانيا الدولي في الشرق الأوسط ومنطقة الخليج»[10].

جـ – مع ظهور النفط وتدفق ثرواته في المنطقة بدأ يثور في نفوس حكام الإمارات الشعور بأحقيتهم في خيرات بلادهم وشعوبهم المنهوبة، ورفض تلك الوصاية الأجنبية، ومواجهة مطامع استعمار يفرض يداً بالحماية، ويمد أخرى لنهب ثروات البلاد؛ وهو ما أدركت معه بريطانيا في ظل الوضع الإقليمي والعربي والدولي الجديد، أنه «حان الوقت الذي يجب أن ترحل فيه بريطانيا، وهو الأمر الذي أدركه المسؤولون في وزارة الخارجية البريطانية»[11]، فكان قرارها بالانسحاب؛ لتنتهي احتلالاً استمر نحو قرن ونصف القرن، ولكن قبيل تنفيذ الانسحاب الكامل من المنطقة قامت إيران باحتلال ثلاث جزر إماراتية، بعد أن وجدت أمامها فرصة سانحة لفرض سيطرتها العسكرية عليها مدعية ملكيتها لها، حيث «أصدر الشاه أوامره لقواته المسلحة في أول ديسمبر 1971م باحتلال الجزر العربية الثلاث الواقعة في مدخل الخليج العربي»[12]، وكانت السيادة في اثنتين من هذه الجزر (طنب الصغرى وطنب الكبرى) تعود لإمارة رأس الخيمة، أما الجزيرة الثالثة (أبو موسى) فتعود لإمارة الشارقة، وإلى الآن لايزال الاحتلال الإيراني باقياً، رغم المطالبات الإماراتية والعربية دوليّاً باستعادة السيادة الإماراتية على جزرها.

ومع تولي الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان مقاليد الحكم في إمارة أبوظبي عام 1966م، واتجاهه نحو التنمية الشاملة في الإمارة، وإرساء دعائم راسخة لتحقيق طموحاته التنموية، كان لديه أيضاً اتجاه قوي نحو الوحدة الإقليمية من خلال بناء دولة واحدة تكونها الإمارات المتجاورة، بما يشكل قوة اقتصادية وعسكرية وجغرافية تقف أمام مطامع القوى الاستعمارية في نهب ثرواتها؛ فأخذ يدعو إلى دولة واحدة تتلاقى في ظلها الأهداف، ويتوحد لديها المصير المشترك.

وقد كان إعلان انسحاب بريطانيا من منطقة الخليج محفزاً جديداً يُضاف إلى المحفزات التي تؤكد الحاجة إلى قيام دولة الاتحاد التي مرت بثلاث مراحل:

– المرحلة الأولى: الاتحاد الثنائي بين إمارتي أبوظبي ودبي الذي أعلن في الثامن عشر من فبراير لعام 1968م، بعد أن استجاب الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم حاكم إمارة دبي وقتها لدعوة الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان حاكم إمارة أبوظبي لقيام اتحاد بين الإمارتين الجارتين.

– المرحلة الثانية: الاتحاد التساعي الذي أعلن في السابع والعشرين من فبراير لعام 1969م، ووقَّع عليه – بالإضافة إلى إمارتي أبوظبي ودبي – كلّ من: (الشارقة، رأس الخيمة، أم القيوين، الفجيرة، عجمان، قطر، البحرين)، ولكن الأخيرتين انسحبتا، فلم يكتب لهذا الاتحاد الاستمرار طويلاً.

– المرحلة الثالثة: إعلان قيام دولة الإمارات العربية المتحدة، في الثاني من ديسمبر من عام 1971م، حيث تم وضع دستور موحّدٍ

للدولـــة، وقد بدأ هذا الاتحاد سداسـيّاً إلى أن أعلنت إمارة رأس الخيمة في العاشر من فبراير من عام 1972م رغبتها في الانضمام إليه، وتمت الموافقة على انضمامها؛ ليصبح الاتحاد بذلك سبع إمارات.

وقد تولى رئاسة الدولة مؤسسها الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان إلى أن توفـاه الله فــي الثاني من نوفمبر من عــام 2004م، ليتولى بعده الابن الأكبر الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان حكم البلاد، وتخطو مسيرة الاتحاد نحو تحقيق الإنجازات على مستويات بناء النهضة الحديثة كافة.

ثانياً – مدخل اجتماعي:

شكلت البيئة – إلى حد كبير – ملامح الحياة في المجتمع الإماراتي قبـل ظهـور النفط وتدفـق ثرواته والاسـتفادة من عائداتــه التي تغير معهـا كثير من تلك الملامح، فقد ارتبطــت حركة المجتمع بالصحراء الممتدة في أنحاء الإمارات، وحياة البحر الذي تطل عليه بحكم موقعها الجغرافي الواقع على ســاحل الخليج العربي، كما تشــكلت الشــخصية الإماراتيــة من مفــردات تلك البيئــة التي عاش فيها الآبــاء والأجداد، وأكســبتهم الصحراء بســاطة حياة بدوية ارتبطت بنظــام قبلي يراعي أبنــاؤه عادات القبيلة وتقاليدهــا، وعدم الخروج عن الأعراف الحاكمة لنظامهــا، والقيم التي تتصف بها شــخصية البدوي من ســجايا عربية أصيلــة، كالكرم، والشــجاعة، ورفــض الضيم والذل، وإبــاء النفس، والانتماء للقبيلة، وغيرها من الصفات التي ترتبط بها طبيعة الشخصية البدوية في تاريخنا العربي.

وقــد أدت تلــك الحياة القبلية التي ارتبط بهــا النظام الاجتماعي في

منطقة الخليج العربي بشكل عام، والإمارات بشكل خاص دوراً أساسيّاً في احترام التقاليد الحاكمة، فشيخ القبيلة كان يمثل السلطة السياسية الأولى في القبيلة، ويشكل رمزاً لأبنائها، يأتمرون بأمره، وينتهون بنهيه، ويمتلك بكلمته المسموعة لدى الجميع القدرةَ على التوجيه والفصل بينهم، «فشيخ القبيلة، وحسب التقاليد، كان مسؤولاً عن تطبيق القوانين والأوامر ضمن قبيلته، وكان من واجبه حماية أفراد قبيلته من العدوان الخارجي، وفي حال عدم قيامه بواجبه فإن أفراد القبيلة يمكن أن يستبدلوه بشيخ جديد من العائلة نفسها»[13].

وهذا النظام الذي يمثل سلطة سياسية على أبناء القبيلة رسخ في المجتمع قيماً تضمن الالتفاف حول الحاكم الذي يتجسد في شيخ القبيلة؛ بما يحفظ وحدتها وترابطها وتلاحم أبنائها، ويزيد من قوتها ونفوذها، إلى جانب أنه يرسخ في نفوس أبناء المجتمع أهمية مراعاة التقاليد والأعراف التي يقوم عليها هذا النظام الاجتماعي، والالتزام بما يفرضه هذا القانون القبلي من نُظم.

وقد ارتبطت حياة أبناء المنطقة بالبحر، ولا سيما مع قلة مصادر الكسب التي يمكن أن يعيشوا عليها، حيث اعتمد معظم نشاطهم التجاري والحرفي قبل ظهور الثروة النفطية على رحلات صيد الأسماك واللؤلؤ والتجارة فيهما، وبناء السفن، والحرف اليدوية المرتبطة بأعمال الصيد، وغير ذلك من أوجه النشاط التجاري المرتبط بالبحر، وكان غالباً ما يأخذ شكلاً موسميّاً، وإلى جانب ذلك ظهرت اهتمامات لدى بعض أبناء المنطقة بأعمال الزراعة، ولا سيما زراعة النخيل وإنتاج التمور، وكذلك أعمال الرعي التي اعتمد عليها أبناء البادية في حياتهم.

وقد فرضت طبيعة الحياة والظروف الاقتصادية التي عاشها المجتمع الإماراتي إبّان تلك الحقبة من تاريخه، وجود فوارق واضحة في المستوى الاجتماعي بين أفراده، فبينما كانت هناك طبقة كبار التجار الذين يملكون السفن والتجارة الواسعة كانت هناك فئة في المجتمع تعتمد في توفير المتطلبات الأساسية لحياتها على ما يتاح لها من نشاط زراعي أو حرفي في بيئتها؛ وهو ما انعكس على بعض الفئات المجتمعية التي كانت تعاني شظف العيش وقسوته في ظل قلة مصادر الكسب، وما يمكن أن يلبي متطلبات الحياة الأساسية، ولا سيما مع تنوع البيئة الذي يختلف معه ما يمكن تَوفُّره من تلك الموارد التي يعتمدون عليها.

ومع ظهور النفط والاستفادة من عائداته أخذت أوجه الحياة الإماراتية في تحولات سريعة، وقفزات متلاحقة من التطور الاجتماعي والاقتصادي الذي صاحب التنمية الشاملة في الدولة، وعلى الرغم من أن هذا التحول لم يأخذ بشكل نسبي وقتاً طويلاً – إذ لم يتجاوز العشرين عاماً من قيام الدولة – فقد استطاع أن يُحدث تأثيره الواضح في بنية المجتمع، وأنماطه الحياتية، وأن يغير بشكل بارز من المكانة الاقتصادية والتنموية للدولة على اختلاف قطاعاتها، وما تبع ذلك من ارتفاع كبير في المستوى المعيشي، وإلى جانب هذا التحول الاجتماعي والاقتصادي والثقافي كذلك، كان من الطبيعي أن يحتفظ المجتمع أيضاً بكثير من ثوابته وقيمه السائدة.

مظاهر من التحولات المجتمعية:

أ – تحوُّل الدولة من المفهوم القبلي إلى النظام القائم على أسس

الدولة الحديثة التي تفرض مظلتها على أبنائها كافة، والعمل على الاستفادة من عوائد الثروة النفطية في بناء مقومات التنمية، ووضع الركائز الأساسية لبناء نهضة اجتماعية تستهدف الفرد بشكل أساسي، كتوفير خدمات الصحة، والتعليم، وتوفير فرص العمل، وأسباب الحياة الأسرية الكريمة، وتحقيق الرفاهية لأبناء المجتمع، بما يتناسب مع دولة ذات ثروة نفطية كبيرة، وشعب لم يتجاوز تعداده السكاني المليون نسمة.

ب – ارتفاع المستوى المعيشي لأبناء المجتمع كان سبباً مباشراً في انصرافهم عن المهن والحرف التقليدية التي كان يعيش عليها الآباء، كالمهن اليدوية وصناعة السفن، وصيد الأسماك، كما أن ظهور اللؤلؤ الاصطناعي كان سبباً – يضاف إلى ارتفاع المستوى المعيشي – وراء انصرافهم عن صيد اللؤلؤ والتجارة فيه، إذ «يعد اللؤلؤ الاصطناعي السبب الرئيس لانهيار اللؤلؤ الطبيعي»[14]؛ وهو ما أدى تدريجيّاً إلى انحسار تلك الحرفة التي كانت تعد المصدر الأول لأبناء منطقة الخليج بشكل عام، والإمارات بشكل خاص.

وقد توازى مع انصراف أبناء المجتمع عن هذه الأنشطة المهنية والحرفية، إقبالهم على ممارسة الأنشطة الاستثمارية التي تهيأت مع ما شهدته الدولة من طفرة اقتصادية.

ج – أدى التطور العمراني وإنشاء المدن والمناطق السكنية والصناعية الكبرى، واتساع رقعة النهضة التنموية في البنية التحتية إلى ظهور المجتمع الحضري في مناطق واسعة من الدولة، وانحسار الحياة البدوية فيها، إلى جانب تأثر أهل تلك المناطق البدوية بأنماط

الحياة الحضرية، ومقومات الحياة في المدن؛ وهو ما أدى إلى انحسار الرقعــة الزراعية، وتراجع الرعي إلى حدٍّ كبير، وأصبحت الصحراء بالنسبة للإماراتيين في الأغلب مكاناً يُقصد للترفيه فقط.

د – انفتاح أبناء المجتمع على كثير من ثقافات الشــعوب – ســواء الثقافات الوافدة إلى الدولة مع القادمين إليها من الجنسيات المختلفة، أو الثقافات التي سمحت أسفارهم السياحية أو الدراسية إلى عديد من دول العالم بالاطلاع عليها – قد أكســبهم خبرات وثقافات متنوعة، وأنماطاً معيشــية مختلفة، كانت نتيجة مباشرة لهذا التفاعل الثقافي والاجتماعي والحضاري مع الشعوب الأخرى.

هـ – مع ارتفاع المستوى المعيشي الذي سمح باعتماد بعض الأسر على الخادمات والمربيات في تربية الأبناء، ومع الوجه الآخر لانفتاح الدولــة وتغيــر مظاهر الحياة تأثرت الأســرة بمفاهيم وعــادات جديدة دخلت إليها، واســتطاعت أن تخترق بشــكل ســلبي الروابط الأسرية، وأن تمس ملامح أساسية من هوية المجتمع.

و – النهضة الاقتصادية والعمرانية والتجارية التي كانت جزءاً من خطط التنمية الشــاملة التي اهتمت بتوسيع قواعد البنى التحتية للدولة، كانت ســبباً أساســيّاً في تدفق العمالة الوافدة إليها بشــكل متزايد، وهذه الزيادة غير المنظمة أدت في الجانب السلبي منها إلى وجود خلل كبير وواضح في التركيبة الســكانية، حيث بلغ عدد مواطني الدولة بحســب التعــداد الســكاني فــي منتصف عــام 2010م، نحو 9.947 ألف نســمة مــن إجمالي عدد الســكان البالــغ نحو 8.2 ملايين نســمة من مواطنين ومقيمين[15]، أي أن نسبة المواطنين إلى الوافدين تشكل نحو ٪56.11.

ويعود أبرز أسباب هذا الخلل في بنية التركيبة السكانية بالدولة إلى قلة عدد مواطنيها بالشكل الذي يمكن أن يفي بمتطلبات النهضة الشاملة التي تشهدها، هذا إلى جانب عزوف بعض المواطنين – لمفاهيم اجتماعية نشأت مع مجتمع الرفاهية – عن عدد من الأعمال والمهن؛ وهو ما أفقد الدولة جزءاً من القوى الوطنية التي يمكن أن تسهم في إحداث التوازن المطلوب في تركيبتها السكانية؛ بالإضافة إلى ما يتوفر في سوق العمل الإماراتية من عوامل جذب؛ وهو ما يجعلها مقصداً لكثير من الباحثين عن فرصِ عملٍ، أو فرصٍ استثماريةٍ في مناخ تجاري مفتوح.

ولا شك أن هذا الخلل في البنية السكانية الذي جعل من مواطني الدولة أقلية – رغم مبررات التنمية الاقتصادية والصناعية – قد انعكست آثاره السلبية في اكتساب أبناء المجتمع أنماطاً اجتماعية وثقافية ولغوية دخيلة مع هذا الوجود الأجنبي الكثيف؛ إذ إن النسبة الغالبة من تلك العمالة الوافدة من الجالية الآسيوية، وهو ما طرح معه البعض ضرورة العمل على إحداث شيء من التوازن بين الوجود العربي والوجود الأجنبي في المجتمع الخليجي؛ درءاً للتأثير السلبي العميق لهذا الخلل على واقع المجتمع(16)، ولكن على الرغم مما تسنُّه الدولة من تشريعات وقوانين، وما تطرحه من سياسات لمواجهة هذا الخلل وآثاره، فإنه لايزال يمثل بتداعياته الكبيرة خطراً على بنية المجتمع.

المرأة في المجتمع الإماراتي:

تقريب صورة المرأة في دراسة أي مجتمع يعكس معه دلالات

اجتماعيــة كثيرة يمكنها أن تشــكل بوضوح بعضاً مــن ملامح واقعه، وأن تجسد أبعاداً مهمة في تكوينه، وأن تقدم بعض المفاهيم السائدة فيه؛ باعتبارها مكوناً أساســيّاً من مكونات بنية هذا المجتمع، وجزءاً معبراً وكاشــفاً عن قيمه وتقاليده وعاداته؛ وهو ما يســهم بقدر كبير في رصد جوانب من مراحل التطور التي يشهدها.

وقد تأثــرت وظيفة المرأة في المجتمــع الإماراتي بالتحولات التي شــهدها، حيث كانت وظيفتها الاجتماعية في طور ما قبل النفط وظيفة أسرية، تتلخص في القيام على واجبات البيت، ورعاية شؤون الأبناء، إلى جانب تحملها قســطاً من عناء الحياة وقســوتها لمســاعدة الزوج؛ حيث «ســاهمت بشكل إيجابي حســب موقعها الاجتماعي التقليدي في النشاطات الإنتاجية المختلفة، وخاصة المرأة الفقيرة»[17]، وهي وظيفة تتشــابه إلى حد كبير مــع واجبات المرأة الريفية فــي كثير من البلدان العربية؛ نظراً للتقارب الكبير بين تقاليد الحياة الريفية وطبيعتها، وبين حيــاة البادية التــي كان عليها أغلب المجتمــع الإماراتي في مرحلة ما قبل النفط.

وهذا الدور الذي أدته المرأة إبان تلك المرحلة بظروفها المعيشــية الخاصة ارتبط بشكل كبير بطبيعة المجتمع وتقاليده، وإن كانت طبيعة هذا الــدور تتغير تبعاً لبعض الفوارق البيئية والطبقية التي تنتمي إليها المرأة، «حيث كانت المرأة الريفية تقوم بعديد من الأنشــطة الزراعية والمنزلية في الوقت نفســه، أما المــرأة التي تعيش في المدينة، وتنتمي إلى أســر أصحاب السفن، وصائدي الأسماك واللؤلؤ، وصانعي السفن ونساء الطبقة الحاكمة، فكان دورها لا يتعدى الإشراف على الخدم في المنــزل»[18]، ولكــنَّ التقاليد المجتمعية التي تعطــي المرأة خصوصية

مســتمدة من أعراف المجتمع القبلي، ومرتبطة بمدى الالتزام بالثوابت الراســخة تجاه المرأة في سائر طبقات المجتمع، واحدةٌ في المجتمعين البــدوي والحضري، على تفاوت الطبقات أو المســتويات الاجتماعية فيهما.

وقد انعكســت حدود تلك الوظيفة التي حددتهــا تقاليد المجتمع تجاه المــرأة إبّان تلك الفترة من تاريخه على مســتوى التعليم الذي يمكن أن تصــل إليــه، حيث اقتصر تعلمهــا على مرحلة (الكُتَّــاب)، أما من هنّ أوفــر حظّاً ممــن ينتمين إلى طبقــات اجتماعية معينة فقــد كن يلتحقن بمراحل دراســية متقدمة شــيئاً مــا، إذ «إن تعليم الإنــاث كان محدوداً لاعتبارات ثقافية ترفض خروجها من المنزل للتعليم، ولحاجة الأســرة إلى مســاهمتها الاقتصادية؛ ولذا كان التعليم يكاد يكون مقصوراً على نســاء الطبقة الحاكمة والتجار وأثرياء المجتمع»[19]، وهو ما قد يفســر لنا تلك الندرة في وجود الأســماء أو الوجوه الثقافية أو الأدبية النسائية مع بدايات قيام الدولة.

ومع دخول المجتمع الإماراتي مراحل التطور والنهضة الشــاملة، ومــا أحدثه مجتمع النفــط من تغييرات جذرية، اتســعت وظيفة المرأة فــي المجتمع، وتغيرت بعــض المفاهيم التي ارتبط بها موقف المجتمع من تعلم المرأة ومشــاركتها في الحياة العامــة، ودخولها إلى عديد من الميادين، حيث اســتطاعت أن تفيد من هذا الواقع الثقافي والاجتماعي والاقتصــادي الجديــد الذي منحها الحــق المطلق في التعلــم، وهيأ لها أســبابه، ســواء من حيث دعم الدولة للتعليم، وتوفيــر المنح والبعثات الدراســية داخــل الدولة وخارجهــا، أو من خلال وعــي المجتمع ذاته ببعض المفاهيم التي كانت ســائدة مع طبيعة مجتمع القبيلة، ومنها تعلم

المـرأة، حيث أخذ «يزداد الوعي الاجتماعـي بأهمية تعليم الفتاة دون تمييز بينها وبين الفتى في نوعية التعليم أو التخصص»[20].

ومع انتشـار التعليم، وتمكين المرأة من ممارسـة دور أوسـع في المجتمع ارتفع مسـتوى تطلعاتها وطموحاتها؛ وهو ما انعكس بشـكل واضـح في حضورهـا البارز في المجتمع، ومشـاركتها الإيجابية في النهضـة التنمويـة والاجتماعيـة والثقافيـة، وأتاح لها إبـراز طاقاتها الإبداعية، وأصبح الصوت النسـائي في المجتمع حاضراً في كثير من الأروقة.

ففي السـبعينيات كانت الأسـماء النسـائية التي يمكـن رصدها في مشـاركات الحيـاة العامة أو المشـاركات الإبداعية توصـف بالندرة؛ إذ لـم يكـن هناك على امتـداد الإمارات إلا بعض الأسـماء المتناثرة، في مقدمتها شـيخة الناخي صاحبـة قصة (الرحيل) التي تعود إلى عام 1970م، وتشكل بدايات مرحلة مشاركة المرأة في إثراء المشهد الثقافي الإماراتـي، ولكن مع التغيـرات الكثيرة التي دخلت إلـى المجتمع فقد فُتِحتْ أمام المرأة آفاق جديدة، تفسـر لنا ظهور وجوه صاغت مرحلة جديـدة لحضـور المرأة الواضح في مجتمعها، سـواء على المسـتوى السياسـي الذي تقلدت فيـه حقائب وزارية، وشـغلت مواقع قيادية في عديـد مـن المجالات، أو على مسـتوى العمل المجتمعـي الذي دخلت إليه من أبواب واسـعة، أو على مستوى العمل الصحفي أو الأكاديمي، أو على المسـتوى الإبداعي الذي برزت فيه أسـماء كثيرة أوجدت في الحركة الثقافية نشاطاً ملحوظاً.

ولكن على الوجه الآخر لهذا التحول في طبيعة دور المرأة لا يمكن

إغفال الآثار السلبية التي أتت مع هذا التحول، بما افتقدته المرأة من دور أسري ظلت تحتفظ به، بل وتحرص عليه قبل أن يدخل المجتمع كله إلى مرحلة الرفاهية، حيث شكَّل اعتماد الكثيرات منهن على المربيات والخادمات في تربية الأبناء وتنشئتهم خطراً حقيقيّاً لا تقف آثاره عند الأبناء فقط، وإنما تمتد إلى المجتمع، بما يمكن أن تحدثه من تصدع وانهيار في السلوك والثقافة والقيم؛ «ورغم ذلك كله يبقى الطلب على الخادمات متزايداً، ومشكلة الخادمات ستظل تلقي بظلالها على المجتمع الإماراتي لسنوات طويلة قادمة ما لم يتم الانتباه من ربات البيوت لهذا الخطر الكامن»[21]، فهناك من وجدت أن خروجها إلى العمل مبرر لتخليها عن جزء من هذا الدور بالنظر إلى ما كانت عليه المرأة في مجتمع ما قبل النفط، رغم حرص المجتمع على التنشئة الأسرية القائمة على منظومة القيم والتقاليد الراسخة.

ثالثاً ــ مدخل ثقافي:

الحديث عن الثقافة الإماراتية يبدأ من قبل قيام الدولة؛ إذ لا يمكن الفصل بين حقب التاريخ المتداخلة قبل تأسيس الدولة وبعده؛ فعلى الرغم من ارتباط تلك النهضة بعديد من عوامل الانفتاح والتطور التي أوجدت معها روافد جديدة عززت نشاط حركتها المتنامية، وأخذت بها إلى حالة من النضج الذي يتناسب مع مظاهر النهضة التي استطاعت الدولة أن تضع لها قواعد متينة، فإنها لم تنفصل عن ثوابتها الحضارية التي استمدت منها واقعها الجديد، وإنما جعلت منها قاعدة لبناء ثقافي قائم على تلك الثوابت؛ ومن ثمَّ فإن الحالة الثقافية للمجتمع الإماراتي في كثير من أشكالها هي حالة نمو وتطور وليست نشوءاً، بما يستند

إليه هذا المجتمع من مكونات ثقافته الإنســانية المادية والمعنوية، وبما ينتمي إليه من قيم وتقاليد راسخة.

وبالنظر إلى مفهوم الثقافة الذي يتسـع لـكل ما يتربى عليه وجدان المجتمـع فــي معتقداته ومفاهيمــه الفكرية وتقاليده وقيمــه الاجتماعية وآدابه الإنســانية، نجــد أن ثقافــة المجتمع الإماراتي تســتمد مقومات بنائهــا مــن روافد الثقافــة الإســلامية والعربية التي صاغــت وجدانه وشــكلت هويته، ومهــدت لبناء حضارة تقوم على الحفاظ على أســس تلــك المقومــات والثوابت بقــدر ما تتطلع إلــى المعاصــرة والحداثة، وقد انعكســت معطيات تلك الثقافة في الســلوك الإنساني الذي يتسم به المجتمــع، فكانت جزءاً مــن وعيه بدوره الأخلاقي المكتســب من قيم الدين، كالتســامح، والمعايشــة، وتقبل الآخر باعتبــار أن ذلك كله أحد مقومات شخصيته وهويته الحضارية.

ويشــكل المــوروث الثقافــي مصــدراً مهمّاً مــن مصــادر الثقافة الإماراتية؛ إذ إنه يجســد خصوصيتها التــي تتمثل في عادات المجتمع وتقاليــده، وكثير من مظاهر الحياة فيه، إلــى جانب الفولكلور والفنون الشعبية، ومظاهر النشاط الأدبي الذي يتجسد في الشعر النبطي (الشعر باللهجة المحلية)، والأهازيج، والمرويات والحكايات الموروثة.

وقد أســهم في تنوع مصادر تلك الثقافة، تنوعُ البيئة الجغرافية في مجتمع ما قبل النفط، إذ «نلاحظ أنه مقســم إلى أنماط ســكانية أربعة، تعيــش في بيئــات جغرافية مختلفة، وهذا التنوع في البيئات والســكان ســاعد فــي تنوع الموروث في الإمــارات»[22]، فهذا التنــوع في البيئة الجغرافية بين ســاحلية وصحراوية وجبلية وريفية، شكَّل في مجموعه ملامح ثقافة مجتمعية، يربط بينها نظام قبلي له عاداته وتقاليده وقيمه،

كان يمثل ميثاقاً اجتماعيّاً على اختلاف البيئات الجغرافية لهذا المجتمع، والمستويات الاجتماعية فيه، ويرتبط به اهتمامهم بثقافة معرفية ذات أصول ومرجعية عربية، وهي علم الأنساب الذي يمثل معيناً آخر للثقافة الإماراتية.

وعلى الرغم من أن المشهد الثقافي الإماراتي – بما عليه الآن – لم يصل إلى مرحلة تكوين اتجاهات ثقافية قوية، أو وجود تيارات ومذاهب فكرية يمكنها أن تُحدث حراكاً مميزاً على الساحة الثقافية العربية، فإن الوعي الثقافي في المجتمع قد شهد تطوراً كبيراً، نتيجة التطور الذي شهده المجتمع على المستويات كافة، والعوامل الداخلة إليه مع التفاعل الحضاري، والانفتاح على مجتمعات وثقافات جديدة، وظهور نخب أسهمت في إحداث حركة نشطة في الواقع الاجتماعي والثقافي، وأسست على ما قدمه جيل الرواد من جهود.

وفي النقاط التالية يمكن أن نحدد أبرز العوامل التي شكلت المقومات الأساسية في بناء النهضة الثقافية والفكرية لمجتمع الإمارات:

١ۏ تطور حركة التعليم:

بدأ التعليم في الإمارات بالدراسة في (الكُتَّاب) الذي اعتمد عليه في تحفيظ الفتيان والفتيات القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، وتعليمهم بعض علوم الدين، وأساسيات القراءة والكتابة، والحساب، وعلوم اللغة والشعر، وكان يعرف المعلم في هذا التعليم التقليدي بـ(المُطَوَّع) الذي كان ينهض بدور كبير في تعزيز القيم الدينية والأخلاقية لدى النشء، إلى جانب تلك المعارف الأساسية؛ ومن ثَمَّ

فقد حرصت الأســر على إلحاق أبنائها بتلك الكتاتيب التي انتشرت في عديــد من أنحاء الإمارات، حيث أدت دوراً أساســيّاً في وضع اللبنات الأولى للعملية التعليمية لهذا المجتمع الذي لم يكن يعرف بعدُ المدارس النظامية، في ظل ما فرضته الظروف المعيشية والأحوال الاقتصادية علــى إمارات ما قبل النفط، «وقد ظلت مدارس المطوع في الإمارات تؤدي رســالتها في تنشئة وتهذيب الأبناء، وتفاوت نشاط تلك المدارس التقليدية، إذ اعتمد ذلك على ثقافة المطوع ومعرفته»[23].

وبعد مرحلة (المطوع) ظهرت بعض المدارس الأهلية التي أنشئت بجهــود كبار التجــار والأعيان والوجهاء الذين تبنــوا فكرتها والإنفاق عليها، وهي مدارس شــبه نظامية، تنوعت الدراســة فيهــا بين العلوم والمعارف اللغوية والدينية، والتاريخ والســيرة، والرياضيات، وبذلك انتقل التعليم في إمارات الساحل إلى مرحلة جديدة.

وقد أخذت تلك المدارس في الانتشار بأنحاء واسعة من الإمارات، منهــا في أبوظبي: ابن عتيبــة (1903)، ودرويش (1940)، وفي دبي: الأحمديــة (1912)، والســالمية (1924)، والســعادة (1926)، والفَلَاح (1927)، وفي الشارقة: الخليف (1902)، والتيمية المحمودية (1907)، والوهيبيــة (1911)، والنابودية (1923)، والتيمية (1928)، والإصلاح (1935)، وفــي عجمان: الفتــح: (1928)، وفــي أم القيوين: ابن عتيق (1945)، وفي رأس الخيمة: مدرســة الشــيخ ســلطان بن سالم (مطلع الثلاثينيــات)، والمعيريض (1934)، والفتــح (منتصف الأربعينيات)، وأم البراميــل (أواخر الأربعينيات)، والهدايــة (1950)[24]، وحرصت تلك المدارس على تعزيز الســلوك الأخلاقي لــدى طلابها، إلى جانب رسالتها التقليدية.

وبعد تلك المرحلة من التعليم شبه النظامي أخذ التعليم في مرحلة متطورة انتقل فيها من الاعتماد على الجهود التطوعية لكبار التجار ووجهاء المجتمع إلى مرحلة الاعتماد على الإشراف والدعم الحكومي الكاملين، والاستفادة من الخبرات العربية في دعم العملية التعليمية، كما تم إرسال طلاب للالتحاق بالدراسة في بعض الدول العربية كمصر والأردن والكويت والبحرين وغيرها، إلى جانب البعثات التي كانت ترسلها تلك الدول لدعم التعليم في الإمارات وتحديثه، ولا سيما دولة الكويت التي قدمت دعماً كبيراً للتعليم الإماراتي في مراحل نهضته الأولى، وهذه الجهود جميعها قد هيأت لصعود جيل أوفر حظّاً في التعليم، قادر على صياغة واقع ثقافي واجتماعي جديد، حيث «أثمر نمط التعليم الحديث في إمارات ساحل عمان عن التغيير الثقافي في المجتمع، والانتقال من المجتمع البدوي التقليدي إلى نمط المجتمع العصري، والسير على طريق التحديث، منذ أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات»[25].

ومع التحول الذي شهدته الدولة مع تدفق الثروة النفطية، توجهت الجهود إلى دعم التعليم نوعيّاً وماديّاً، والعمل على الارتقاء به وبمخرجاته، بوصفه إحدى أولويات بناء المجتمع الحديث، فظهر التعليم النظامي، وأنشئت المدارس والمعاهد والجامعات، ونظمت البعثات الدراسية إلى كبرى الجامعات العالمية؛ وهو ما دعم النشاط الثقافي والعلمي بشكل كبير من خلال وجود جيل واعٍ يستوعب متغيرات واقعه، ويشارك في التنمية الاجتماعية والثقافية في وطنه.

٢ – النهضة الصحفية:

تمثل الصحافة داعماً كبيراً لحركة الثقافة في المجتمعات، وإيجاد

فـرصٍ للتوجيه الاجتماعي وتنمية الوعي لـدى أفرادها، كما أنها أداة من أدوات الانفتاح على الآخر، والتواصل الإنسـاني والمعرفي معه، من خلال طرح الرؤى والأفكار والتوجهات وتبادلها، والاسـتفادة من عوامل النهضة والتطور لديه.

ولم تكن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي عاشـتها الإمارات مع بداياتها تسمح بوجود النشاط الإعلامي الذي يمكن أن يؤدي الوظائف الاجتماعية والثقافية للصحافة؛ نظراً لعدم توفر الموارد المادية للإنفاق على تلك المؤسسـات، إلى جانب ضعف المسـتوى المعيشي والتعليمي لأبنـاء المجتمع؛ ومن ثمَّ كانت هنـاك صعوبة في التواصل مع المحيط الخارجي، وهو ما انعكس بلا شك على فرص الانفتاح الثقافي والمعرفي للمجتمـع؛ إذ كان يعد الحصول على بعض الصحف العربية التي تأتي إلـى الإمارات – وفـي مقدمتها الأهرام المصرية، والرسـالة للزيات، والعـروة الوثقى للأفغانـي والإمام محمد عبده – أمـراً مقصوراً على الأعيان ووجهاء القوم الذين كانت تسمح ظروفهم المادية بذلك، وكانت تلك الصحف والمجلات تأتي متأخرة ربما لأشهر، في ظلّ وسائل النقل المتاحـة آنذاك، و«كانت الصحف المصرية أولى الصحف التي دخلت البلاد مع السفن المارة بعد افتتاح قناة السويس في عام 1869م، وانتعاش حركة الملاحة بمياه الخليج وسـواحله تبعاً لذلك»[26]، ولا شـك أن هذا الحرص على اقتناء مصادر الثقافة والمعرفة – رغم صعوبة الظروف التي تهيئ لذلك – كان يبشر بظهور جيل يتطلع إلى بناء نهضة ثقافية، كُتِب لها أن تسبق النهضة العمرانية والاقتصادية.

ومع انتشـار الوعي الثقافي والقومي، ولا سيما في ظل التطورات السياسـية التي كانت تشـهدها المنطقة، والاهتمام المتصاعد بالتعليم،

والانفتاح شيئاً ما على مراكز الثقافة العربية، أدت الصحافة العربية دوراً مهمّاً في إذكاء الوعي السياسي والثقافي، وربط المجتمع الإماراتي بواقعه ومحيطه العربي، من خلال عدد من الصحف والمجلات التي تيسر وصولها إلى بعض أبناء المنطقة، وكانت تعمل على استنهاض الهمم، وبعث الروح القومية في مواجهة الاستعمار.

ومع ظهور بعض النخب التي أتيحت لها فرص الانفتاح على مراكز الثقافة العربية – إلى جانب ما توفر من عوامل أخرى – فقد وُجِدَ تطلع جاد لإحداث نهضة ثقافية ظهرت بوادرها في بعض المحاولات الصحفية، وكان من الطبيعي جداً أن ترتبط تلك المحاولات بمستوى الإمكانات المادية المتاحة في تلك الفترة، حيث عكست التجارب الأولى للصحافة الإماراتية مستوى تلك الإمكانات المحدودة، ومن أولى تلك المحاولات ثلاث صحف أسسها الأديب إبراهيم بن محمد المدفع، وهي عُمان (1927)، والعمود (1931)، وصوت العصافير (1933)[27].

وقد أخذت كل واحدة من الصحف الثلاث خطّاً مختلفاً عن الأخرى بعض الشيء، حيث عمدت الأولى إلى إذكاء الحس الوطني والقومي، وإطلاع قارئيها على الأحداث الجارية في المنطقة، بينما أخذت الثانية نهجاً سياسيّاً ساخراً تناولت من خلاله مؤامرات قوى الاستعمار بأسلوب فكاهي، أما الأخيرة فقد عمدت إلى مهاجمة الممارسات الاستعمارية وانتقاد التدخل الأجنبي؛ ولذا كانت توزع بشكل سريٍّ، وقد أسهمت تلك المحاولات في إيقاظ الوعي الوطني والقومي لأبناء المنطقة، «وخلقت تلك الصحف الثلاث جوّاً رافضاً، وتياراً من الأفكار القوية التي بدأت تطالب بجلاء المستعمر، والتنديد بما يجري في مختلف الأقطار العربية»[28].

وقـد واكبـت حركة التطور الـذي أخذت فيها الصحافـة قيامَ دولة الاتحاد، فمع إصدار صحيفة الخليج عام 1970م، التي كانت تحرر في الشـارقة وتطبع في الكويت لعدم وجود مطابع وقتها، تشكَّل رافد جديد في دعم الوعي الثقافي والسياسـي في المنطقة، حيث قدمت دوراً مهمّاً في تعزيز الوعي السياسـي لأبنـاء المنطقة بتوجهها القومي الجريء، «وقد أدت المعالجة الساخنة لعدد من القضايا السياسية المحلية والعربية والإقليميـة إلى دخـول صحيفة الخليج في متاعـب وخلافات حادة مع السـفارات والأنظمة والمؤسسات السياسـية المعنية»[(29)]؛ وهو ما أدى إلى توقف إصدارها في المدة من عام 1972، وحتى 1980م.

وقد سـبق إصـدار الخليج بنحو عام صحيفةُ الاتحـاد في أبوظبي، ولكـن انتظام صدورها بشـكل يومي كان في أبريـل من عام 1972م، وتوالـى بعد ذلك إصدار الصحف والدوريات التي تنوعت اهتماماتها، وتعـددت لغتهـا؛ إذ إن النهضـة الاقتصادية والعمرانية التي شـهدتها الدولـة، وما تبعها مـن توافد كثير من الجنسـيات عليها، كانت سـبباً فـي إصـدار عدد مـن الصحـف الإنجليزيـة، والفرنسـية، والهندية، والباكستانية، وغيرها من الصحف التي تخاطب جالياتها، كما تنوعت مجـالات الكتابـة الصحفية فـي إصداراتها، ما بين ثقافيـة واقتصادية وأمنية وغيرها، وأخذت عديد من الدوائر الحكومية ومؤسسات الدولة تتنافس في إصدار دوريات تعبر عنها.

وعلـى الرغم من أن النهضة الثقافية لـم تقف عند عامل واحد فإن التطـور الذي شـهدته صحافة الإمـارات أدى دوراً مهمّـاً في اليقظة الفكرية، ودعم النشاط الاجتماعي والأدبي؛ وذلك للأسباب التالية:

أ – أسـهمت الصحافة في وجود أقـلام جمعت بين الإبداع والعمل الصحفـي، وأصبح لها حضور بارز بإسـهاماتها فـي القضايا الثقافية والاجتماعية، من أبرز تلك الأسـماء، حبيب الصايغ، وسـيف المري، وظاعن شـاهين، إلى جانب بعض المبدعين الذين يسـهمون بمقالاتهم في تلك الصحف والدوريات.

ب – حِـرْص بعـض الصحـف على تخصيص مسـاحات لنشـر الكتابات العربية المتميزة وترجمة بعض الدراسات والكتابات الأجنبية فـي عدد من المجالات المعرفية، أتاح للقارئ الإماراتي الاطلاع على مصـادر ثقافيـة ومعرفيـة وفكرية جديـدة، فضلاً عـن إصدار بعض الصحف ملاحق لمطبوعات من الكتب الفكرية والأعمال الأدبية.

جـ – أسـهمت الصحف والدوريات في انتشـار الإبـداع الأدبي، والتعريف بوجوه جديدة، وهو ما مثّل إسهاماً آخر في النشاط الثقافي.

د – شـكلت الصحف مساحة واسعة لمناقشة عديد من القضايا التي تهم المجتمع؛ وهو ما أسهم في حركة التنوير المجتمعي.

وبشـكل عام يمكننا القـول بأن الصحافة كانت مـن أبرز مقومات الثقافـة الإماراتيـة، لأنها وثقـت بكتاباتها وروادهـا مرحلة مهمة من مراحل تطورها.

٣ – المجالس والملتقيات الاجتماعية:

تعـود المجالس في الإمارات إلى ما قبـل الثلاثينيات ولاتزال تعقد حتـى الآن؛ لأنها ترتبط بطبيعـة المجتمع، وتدخل فـي صميم عاداته

الاجتماعيــة، والمجالس «اجتماعات منظمــة للرجال، تنعقد في بيوت مريــدي العلم، فيتحول المجلــس إلى مجمع علمــي وأدبي واجتماعي وسياســي»[30]، وقــد حرص الحــكام على عقد مجالســهم أو ما يعرف بالدواويــن التي يفــد إليها الوجهاء والأعيان والأدبــاء، ويتبادلون فيها الآراء، كما يفد إليها عامة الناس، ورافعو المظالم، وذوو الحاجات.

وشــكلت هذه الملتقيــات الاجتماعية رافــداً مبكراً في إثــراء ثقافة الحــوار، والتعرف إلى الــرأي الآخر وتقبله، وهو مــا ينعكس إيجابيّاً علــى المنــاخ الاجتماعي، كما أن هذه المجالس كانت ســبباً في ظهور بــوادر ثقافية، فمن مجلس الأديب إبراهيم المدفع انطلقت فكرة صحفه الثــلاث، وفكرة إنشــاء المكتبــة الوطنية، وهي بــوادر كان لها دورها البارز في دعم النهضة الثقافية.

وفــي المجتمع الحديث تــؤدي تلك المجالس المفتوحــة دوراً مهمّاً فــي التواصل بين الأجيــال، وتعزيــز الوعي السياســي والاجتماعي والثقافــي، من خلال طرح الرؤى والأفكار بمختلف توجهاتها، وتبادل الآراء حــول عديد مــن القضايــا والظواهر المجتمعيــة والاهتمامات المختلفة، ولا ســيما في شــهر رمضــان الذي تعقد فيــه مجالس وخيم رمضانية تســمى بأصحابها، وتعد منتدى حواريّــاً مفتوحاً، ويحرص على حضورها كثير من النخب والشــخصيات العامة، إلى جانب عدد من عامة المجتمع.

وهنــاك من مســؤولي الدوائر والمؤسســات الحكومية الخدمية من يجعل من تلك المجالس فرصة في التعرف إلى مشــكلات المواطنين، أو عــرض رؤى ومقترحــات تطويــر تلك المؤسســات، وتحظى تلك المجالس باهتمام الصحافة المحلية.

٤ – المكتبات:

كان لإنشــاء المكتبات دور في إثارة الوعــي الثقافي لدى البعض، من خلال توفير مصــادر الاطلاع والتزود بالعلوم والمعارف المتاحة فيها، كما أن إنشــاء تلك المكتبات قد عمل على تحفيز البعض للتأليف والإبــداع، باعتبــار أن توفــر مصــادر المعرفة مع وجود الاســتعداد يشكلان مناخاً مناسباً لذلك.

وقـد ظهرت عدة مكتبات مع بدايات النهضة الثقافية على يد بعض الرواد الذين عملوا على إنشــاء تلك المكتبات بدافع حب العلم والأدب، حيــث «ظهرت أشــهر المكتبات في بيوت الرعيـل الأول الذين قادوا حركة التنوير في البلاد، ثم ظهرت مكتبات رائدة في الثلاثينيات فتحت خصيصاً لتســاهم في صقـل الفكر الجديد»[31]، وهــي مكتبات بطبيعة الحال تتناسب مع طبيعة تلك المرحلة وظروفها.

ومــن أولــى المكتبات التي تأسســت في الإمــارات المكتبة التيمية التي أنشــأها الشيخ علي المحمود[32] عام 1907م بالشارقة مع المدرسة التيمية التي أسسها في العام نفسه، وأدتا معاً دوراً مهمّاً في دعم الحركة الثقافية في المجتمع إبان تلك الفترة.

وفي عام 1928م أسس الأديب إبراهيم المدفع ثاني مكتبة بالشارقة، وكان يتــردد إليهــا كثير مــن المثقفين، وتعــد من أهــم المكتبات التي تأسســت في تلــك المدة، لمــا «احتوته المكتبــة من نوعية نــادرة من الكتب والمخطوطات والرسائل، وقد أطلق إبراهيم المدفع على مكتبته (المكتبة التيمية الوهابية)»[33].

توالـــى بعد ذلك إنشـــاء عدد مــن المكتبات بجهــود رواد النهضة، وكبار التجار الذين دعموا حركة التعليم بإنشـــاء المدارس والمكتبات، فأنشأ الشــيخ محمد علي المحمود في عام (1936) مكتبة الإصلاح أي بعد عام من إنشاء مدرسته التي حملت الاسم ذاته، ومكتبة الشيخ حميد بن فلاو المطروشي، ومكتبة الشيخ محمد بن سعيد بن غباش، ومكتبة الشــيخ عبدالرحمن بن حافظ[34]، وغيرها من المكتبات التي كانت نواة لنهضة ثقافية، بعد أن انتشــرت المكتبات في أنحاء الإمارات، وواكبت النهضة الشاملة بالدولة، وأصبحت قلاعاً للمعرفة والنشاط الثقافي بها.

٥ – الاتصال الحضاري والثقافي:

بــدأت محــاولات الانفتــاح الثقافــي وتواصل المجتمــع الإماراتي مــع محيطــه الجغرافي من خلال الرحــلات التجارية في ظل ظروف سياســية ومعيشــية فرضت على المجتمع حالة من الانغلاق، وقد أدى هؤلاء التجــار دوراً مهمّاً في تبني أفكارٍ إصلاحية في المجتمع، حيث قامــوا بعديد من الزيارات إلى حواضر الثقافــة العربية، وحاولوا نقل مشــاهداتهم الحضارية والثقافية من خلال مجالسهم الخاصة، هذا إلى جانــب مــا كان يجلبه هؤلاء التجار في أســفارهم مــن كتب وصحف ومجلات فتحت أعين الشباب على بعض التجارب والكتابات العربية.

وكما أشــرنا آنفاً فإن مع افتتاح خط الملاحة في قناة الســويس عام 1869م فُتِحَ أمــام المنطقة رافدٌ جديدٌ للتواصل الثقافي من خلال الكتب والصحف والمجلات التي كانت تصل مع السفن التجارية.

ولــم تقف ســبل هذا الاتصــال الحضاري والثقافــي عند الرحلات

التجاريـــة، أو البعثـــات التعليميـــة إلى مراكز الثقافـــة العربية التي كان يلتحـــق بها بعض الطلاب، ولكن مـــع بدايات تلك النهضة أخذت تتفتح أعين بعـــض المثقفين والمفكرين العرب علـــى منطقة الخليج العربي، ومنهـــا ســـاحل عمان، فقدمـــوا أفكارهم ورؤيتهم فـــي قضايا مجتمعهم العربـــي ونهضتـــه إلـــى الشـــباب والمثقفيـــن، ومن الشـــخصيات التي زارت الإمـــارات خلال تلـــك الفترة، الكاتب اللبنانـــي أمين الريحاني، والزعيم التونســـي عبدالعزيز الثعالبي، والشيخ الليبي المصلح سليمان الباروني[35].

ومع ظهور النفط وما أحدثته الثروة من تحولات اجتماعية، ونشوء نهضـــة عمرانيـــة وتنموية كبيرة، أخذ الاتصـــال الحضاري يخطو في اتجاهين متســـاويين، الأول عـــن طريق الهجرة الأجنبيـــة التي حملت معهـــا ثقافات وافدة، أتاحـــت للمجتمع الإماراتي التعـــرف إلى مظاهر مـــن ثقافات تلك المجتمعـــات، والاتجاه الآخر من خلال الرحلات التي ســـمحت بهـــا الظروف المعيشـــية الجديدة إلـــى عديد مـــن دول العالم، واطلعـــوا معها على ثقافات وإنجـــازات حضارية جديدة، وهذا التفاعل الثقافي والحضاري شـــكل رافداً من روافـــد النهضة المعرفية والثقافية في المجتمع.

رابعاً ـ مدخل أدبي:

تقتضي طبيعة الدراســـة أن يكون المدخل الأدبي من حيث الوقوف على حركة الشـــعر، باعتبـــاره أبرز معالم النهضـــة الأدبية في منطقة الخليج العربي بشـــكل عام؛ والإمارات بشكل خاص؛ لطبيعة المجتمع المحب للشـــعر قرضاً وتذوقاً، وبوصفـــه الأداة الأكثر طواعية للتعبير

عــن الطبيعــة الصادقة لإنســان هــذا المجتمــع البدوي؛ ومــن ثم كان الارتباط بين المجتمع الإماراتي وحركة الشــعر فيه جزءاً من التأريخ لنهضــة هذا المجتمــع؛ لأنه يوضح طبيعته في تلك المرحلة، ويســمح للدارس أيضاً بأن يرصد ســمات القصيدة ومراحل تطورها مع تطور المجتمع في حقب ما قبل الاتحاد وما بعده، وأن يستبين ملامح الأصالة والمعاصرة في القصيدة، وأن يحدد هوية المجتمع في ثباتها وتغيراتها التي كان الشعر إطاراً للكثير من عناصرها.

وإذا كان مــن الثابــت في دراســة الأدب العربــي أن هناك نهضة شعرية شهدتها سائر الأقطار العربية على اختلاف عوامل تلك النهضة ومســتوياتها، فإن نهضة الشــعر في الإمارات لم تكن إحيائية كغيرها في كثير من الأقطار التي كان لها نصيب من حركات أدبية تقلبت بين الصعــود والهبوط، وإنما كانت حركة نضــج فني تهيأت لها الظروف لأن تفيد من واقع اجتماعي واقتصادي جديد لإحداث نهضة شعرية أتت قبــل قيام الاتحاد، ومضت بقوة بعــد قيامه؛ لتضع لبنة من لبنات البناء الثقافي في هذا البلد؛ ومن ثم فإن الحديث عن عوامل النهضة الشعرية فــي الإمارات هو حديث عن البواعث الداعمــة والمحفزة التي انتقلت بالقصيدة إلى مراحل متتالية من النمو الفني في الشكل والمضمون.

وقد ارتبطت نهضة الحياة الأدبية في الإمارات إلى حد كبير بعوامل النهضة الثقافية التي شــهدتها مع المتغيــرات الاجتماعية والاقتصادية لإمــارات ما بعد النفط بعد العزلة الطويلة التي عاشــها أبناء المنطقة، وإذا كان للشــعر قبل تلك المرحلة حضوره بأصوات شــعرية متميزة، فــإن ازدهار حركــة التعليم والصحافة والنشــر، وانتشــار المكتبات، والانفتاح على الثقافات والتجارب المختلفة قد سمح بالتعرف إلى عديد

من التيارات الأدبية والفكرية، ودعم الحركة الشعرية، والإسهام في وجود تيارات أدبية انتقلت بالقصيدة الإماراتية إلى مراحل وتطورات فنية جديدة.

عوامل النهضة الشعرية:

تنوعت العوامل التي تهيأت لنهضة الشعر الإماراتي، بين اجتماعية، وثقافية، واقتصادية تفاعلت جميعها لإيجاد مناخ إبداعي، وحركة أدبية سرت بصورة تدرجيّة تتوافق مع طبيعة تلك النهضة الشاملة التي أخذت هي الأخرى في أوجهها المختلفة شكلاً متنامياً من الصعود والارتقاء، ونستطيع أن نحدد أبرز مقومات تلك النهضة الشعرية في النقاط التالية:

1 – مهد اهتمام المجتمع الإماراتي بالشعر النبطي (الشعر باللهجة المحلية) وإقبالهم عليه قرضاً وتذوقاً في كثير من مجالسهم ومنتدياتهم الاجتماعية لتنمية ذائقة أدبية لدى المجتمع دعمت حركة الشعر الفصيح، فالقصيدة النبطية تجتمع فيها مقومات قصيدة الفصحى في الشكل والأغراض والمضامين، والوظيفة التعبيرية والوجدانية للشعر، مع الاختلاف في المفردة المعجمية التي تشكل فاصلاً بين ما ينتمي إلى قصيدة الفصحى والقصيدة النبطية، وإن كان بعض شعرائها يضمنونها كثيراً من الألفاظ الفصيحة، هذا إلى جانب أن هناك من الشعراء من أتت أعماله بهذين الشكلين، كما لدى مبارك العقيلي، ومانع العتيبة، ومحمد بن حاضر.

وقد نال الشعر النبطي اهتماماً كبيراً لدى أبناء المجتمع، وشكل

حضوراً واسعاً في حياتهم اليومية، بوصفه وسيلة من وسائل التغني بالمعاني الوجدانية والتعبير عن الأحاسيس المختلفة، لا سيما أنه يتناسب مع المستوى التعليمي الذي كان سائداً في مجتمع ما قبل النفط، كما وجد رموزه اهتماماً وحفاوة كبيرين من الحكام، باعتباره جزءاً من التراث الإماراتي الذي يجد كذلك اهتماماً واسعاً.

وشكلت طبيعة الحياة البدوية الإماراتية مصدر إلهام للقرائح الشعرية التي وافقت ميولاً فطريّاً إلى الشعر لدى أهل المنطقة، حيث ارتبطت تلك الحياة بأحد أشكال الشعر النبطي، وهو (التغرودة الإماراتية) التي كانت تعبيراً عن عديد من الأغراض والمعاني، وهي «تنتمي إلى منظومة الأوزان التي وضع أسسها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويبدو أن أصالة البادية الإماراتية، وعمق انتمائها إلى الثقافة العربية، ومحافظتها على إرثها الحضاري جعلت فنون هذه البادية موصولة بجذورها الراسخة في التربة العربية الخصبة»[36]، فهذه الفنون الشعبية التي تنتمي إلى ثوابت الثقافة العربية مهدت لاهتمام كبير بشعر الفصحى بوصفه أحد أشكال الإبداع الشعري.

2 – تشجيع الحكام للشعر واحتفاؤهم به، وتقريب الشعراء إليهم في مجالسهم، وإغداق العطايا والهبات عليهم، كل ذلك جعل للشعر والشعراء مكانة أسهمت في دعم الحركة الشعرية، فكثيراً ما كان يشهد مجلس الشيخ زايد (رحمه الله) مؤسس الدولة مجالس شعرية وأسماراً أدبية كانت مكاناً رحباً لشعراء الفصحى والنبطي، هذا إلى جانب أن من الحكام من يقرض الشعر، وله دواوين مطبوعة، فقد ترك ديواناً باللهجة المحلية، أودع فيه كثيراً من الأغراض الشعرية.

ومــن الأصــوات التي تؤكد مكانة الشــعر لدى حــكام تلك المنطقة بوصفــه جــزءاً من تكوينهــم الوجدانــي وحياتهم الاجتماعية، الشــيخ ســلطان بن صقر القاســمي حاكم إمارة الشارقة الأســبق – إلى جانب دور ابنه الشــيخ صقر القاســمي – وبقدر ما أسهم سلطان القاسمي في رفد ســاحة الإبداع الشــعري، فقد كان له دور تنويري كبير، سواء من خلال جهوده في دعم التعليم ونشره، أو من خلال إنشاء مكتبة القاسمية التي كانت لبنة من لبنات البناء المعرفي في ذلك الوقت.

كما أن للشــيخ محمد بن راشــد حاكم دبــي ديواناً شــعريّاً باللهجة المحلية، وله قصائد من شعر الفصحى – وإن كانت قليلة جداً – نشرت متناثرة، وتأخذ في غرضها بعداً قوميّاً.

وقــدَّمَ حاكم دبي مظهــراً جديداً لهذا الاهتمام مــن خلال ما يعرف بقصائد اللغز، وهي مسابقة يتنافس خلالها الشعراء في حل لغزٍ شعري يجــارون فيه أبياتــه على الوزن والقافية نفســيهما، وهذه القصائد وإن كانت باللهجة المحلية فإنها تعكس مدى الاحتفاء بالفن الشــعري بشكل عام، وتؤكد تلك المكانة التي يحظى بها لدى حكام الإمارات.

ولحاكم الشــارقة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي إسهامات إبداعية تنوعت بين الرواية والمســرحية وأدب الســيرة الذاتية، بالإضافة إلى محــاولات شــعرية قليلة جــداً، ورغم أنها تجــارب لا ترقــى فنيّاً إلى مستوى إبداعاته الأخرى فإنها تعكس ما يحظى به هذا اللون الإبداعي لديــه، وهو ما ينعكس بشــكل إيجابيٍّ على المناخ الثقافي بشــكل عام، والحركة الشعرية بشكل خاص.

يُضاف إلى تلك المشــاركة حرص الحكام على توفير الدعم المادي

والمعنوي للأنشطة الإبداعية، والتوجيه المباشر للمؤسسات الثقافية في تحفيز هذه الأنشطة، وإطلاق المبادرات الداعمة لذلك.

3 – زيادة الوعي الثقافي والمعرفي، وانعكاسات المتغيرات والتحولات الاجتماعية وارتفاع المستوى المعيشي الذي أتى مع النهضة الاقتصادية، كل ذلك أكسب أبناء المجتمع تجارب وخبرات جديدة أثْرت تجاربهم الشخصية، وانعكست تلك المتغيرات في مفردات القصيدة وأفكارها وموضوعاتها.

فقد استجاب الشاعر لمستجدات واقعه ومتغيرات حياته الاجتماعية، وانعكست مشاهد تلك الحياة في تجاربه الشعرية ومفرداتها، فمضت القصيدة مع تلك المتغيرات، فبعد أن بدأت القصيدة بالأغراض التقليدية التي عرفتها مع سالم العويس، انتقلت إلى تناول الظواهر الاجتماعية التي أتت مع مرحلة ما بعد النفط، وسايرت النهضة الاقتصادية التي انتقل فيها المجتمع من نشاط اقتصادي محدود يقوم في أغلبه على صيد اللؤلؤ والأسماك والتجارة فيهما، إلى مجتمع صناعي وتجاري مفتوح.

فنقرأ لسلطان العويس قصيدة بعنوان (ابنوا المصانع)، ونقرأ ديواناً كاملاً للدكتور مانع سعيد العتيبة بعنوان (قصائد نفطية)، واتجهت بعض الأصوات الشعرية – من أبرزها الدكتور عارف الشيخ – إلى تناول المشكلات الاجتماعية التي أتت مع متغيرات الانفتاح، كغلاء المهور، والاعتماد على الخدم في تربية الأبناء، وقضية العمالة الوافدة وتأثيراتها في واقع المجتمع بما أحدثته من خلل في تركيبته السكانية، ومن ثمَّ أتت القصيدة تلبي في موضوعاتها واقعاً جديداً، وتحولات مجتمعية عميقة.

4 – أسهم انتشار المؤسسات الثقافية في تشجيع الإبداع والنشر لدى الشعراء والمواهب الشابة التي وجدت دعماً كبيراً من تلك المؤسسات، فالنهضة الثقافية التي كانت جزءاً من النهضة الشاملة بالدولة قد أعطت الإبداع بفنونه اهتماماً كبيراً باعتباره صورة تجسد ملامحها المستوى الفكري والثقافي للدولة.

وقد نال الشعر حظه الوافر من اهتمام تلك المؤسسات، وفي مقدمتها وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وهيئة أبوظبي للثقافة والتراث، وأكاديمية الشعر التابعة لها، وندوة الثقافة والعلوم بدبي، ودائرتا الثقافة والإعلام بالشارقة وعجمان، ورابطة أديبات الإمارات، ومركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ومؤسسة سلطان العويس الثقافية، ورواق عوشة بنت حسين الثقافي، وجمعية الفجيرة الثقافية، وغيرها من المؤسسات التي أثرت الحياة الثقافية والإبداعية، وقد دعمت تلك المؤسسات حركة الإبداع الشعري من خلال:

أ – دعم حركة النشر من خلال المشاريع والإصدارات التي تطلقها بعض تلك المؤسسات لتبني التجارب الشابة وإبداعاتها القصصية والشعرية، ومنها سلسلة (إبداعات شابة) التي تصدرها وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ومشروع (قلم) الذي تصدره هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، ومشروع (اكتب) الذي تصدره مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، وغيرها من المؤسسات التي تتبنى نشر الأعمال الإبداعية، ورفد الساحة الأدبية بها.

ب – تنظيم المسابقات والمنافسات الشعرية في شعر الفصحى،

وهو ما يعمل على إذكاء روح المنافسة، وتنشيط الحركة الإبداعية، والاطلاع على التجارب المختلفة، وتشهد تلك المسابقات إقبالاً كبيراً من شتى الأقطار؛ نظراً لما تجده من عوامل تحفيزية، وما يتم رصده لها من جوائز تعد من كبرى الجوائز على مستوى ساحة الثقافة العربية.

وإتاحة فرصة المشاركة أمام كافة الإبداعات العربية في تلك المسابقات تخلق مناخاً رحباً من التنافس، وتتيح فرصة أمام الشاعر الإماراتي للإفادة من تلك الأصوات الإبداعية المتنوعة وتجاربها.

ومن تلك المنافسات مسابقة أمير الشعراء السنوية التي تنظمها هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، وجائزة البردة السنوية في مدح النبي (صلى الله عليه وسلم) وسيرته العطرة، وهي ترافق الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وتنظمها وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، وجائزة الشارقة للإبداع العربي التي تنظمها دائرة الثقافة والإعلام، وغيرها من الجوائز التي تشكل داعماً للحركة الأدبية، إلى جانب ما تسهم به تلك المنافسات بطبيعة الحال في رفد الساحة الأدبية العربية بشكل عام.

جـ – إقامة الندوات والملتقيات الأدبية والشعرية والمواسم الثقافية التي أسهمت في التعريف بعديد من الوجوه الشعرية، ودعم حركة النقد الأدبي، وما تؤديه تلك الملتقيات والفعاليات الثقافية من دور في التقييم المستمر لحركة الإبداع، وما تشكله من فرصة لعرض الخبرات والمستويات والتجارب الشعرية المختلفة محليّاً وعربيّاً.

د – دعم حركة الترجمة والتأليف والنشر التي كان لها أثر كبير في إثراء الوعي الثقافي والإبداعي للمثقف الإماراتي والعربي بشكل عام، واطلاعه على التيارات الأدبية المختلفة، بما يسهم في إذكاء التجربة الشعرية.

5 – قدمت الصحافة دوراً مهمّاً في النهضة الأدبية؛ سمحت به مقومات النهضة الثقافية والاجتماعية التي أتت مع انتشار الصحافة والنشر، وتطور حركة التعليم، وتنامي النشاط الفكري في المجتمع، وهو ما يعد مؤشراً من مؤشرات هذا التطور.

فإلى جانب الصفحات والملاحق الثقافية التي تخصصها بعض الصحف اليومية والدوريات الأسبوعية والشهرية، هناك عدد من المجلات المعنية بالقضايا الفكرية والدراسات النقدية والأعمال الأدبية، كالرافد، وشؤون أدبية، ودبي الثقافية، ودراسات، وقاف، وغيرها من الدوريات التي شكلت وسيلة من وسائل رصد حركة الأدب، والتعريف بوجوه جديدة، وتشجيع بعض الشباب على نشر أعمالهم، كما أنها تمثل إحدى وسائل نشر الدراسات النقدية، والإفادة من تلك الدراسات.

وإلى جانب الصحافة الأدبية أفاد الأدب من التطور التقني وأساليب النشر في وسائل الاتصال الحديثة بشبكة الإنترنت، سواء عبر المواقع الشخصية، أو مواقع التواصل الاجتماعي، أو المواقع والمنتديات الأدبية التي شكلت ساحة أخرى من ساحات نشر الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية.

6 – الاطلاع على التجارب الشعرية والحركات الأدبية العربية التي دخلت إلى الإمارات مع نهضتها أثر في الشاعر الإماراتي واتجاهاته الأدبية؛ فقد تداخلت في ساحة الإبداع اتجاهات مختلفة في بناء القصيدة، فمنهم من التزم البناء العمودي، وآخرون آثروا قصيدة التفعيلة، وهناك من اتجه إلى قصيدة النثر، ومنهم من تقلب بين اتجاهين، وآخرون خاضوا بتجربتهم الاتجاهات الثلاثة، وهذا التنوع

أعطـى زخماً للتجربة الشـعرية في إطارها العـام، وأوجد اختلافاً في طرائق ومستويات التعبير.

7 – دخـول المـرأة إلى سـاحة الإبـداع الأدبي مثّـل إضافة مهمة فـي حركة الشـعر، فمع اختـلاف بعض المفاهيم التي أتـت مع انفتاح المجتمـع، وجدت المرأة طريقاً لعرض تجاربهـا الأدبية التي أفرغت فيها مشاعرها، وقد بدأت بعضهن النشر بأسماء مستعارة، مثلما فعلت مريم عبدالله أبو شـهاب التي نشرت باسم سـلمى مطر سيف، وشيخة الهويدي التي نشـرت باسـم ليلى أحمد، وأمينة ذبيان التي عُرِفت باسم سارة حارب.

وهـذا التغير كان مؤشـراً واضحاً لمدى التحـول الاجتماعي الذي سـمح للمرأة بالإسهام في الحياة العامة التي بدأت فيها بالخروج للتعلم وميادين العمل، ثم المشـاركة في مسار النهضة الثقافية، والتفاعل مع قضايا مجتمعها بوعي لدورها في حركة الحياة الاجتماعية، وبحضور مميز لا يقل عن الرجل، ثقافيّاً على أقل تقدير، حيث «برزت تجمعات نسـائية مرتكزة على أسس ثقافية إيجابية ضمن أساليب بناءة في إثراء مجتمعها، كما برزت شـخصيات نسـائية أسـهمت في إثراء المجتمع لتشكل كل منها هويتها الأدبية المتفردة من كاتبات قصة وشاعرات»[37]، فتكونت رابطة أديبات الإمارات التي تجمع في عضويتها أصواتاً أدبية تثري الحركة الإبداعية، وتعبر عن واقعها بتشابكاته، فظهرت أسماء كثيرة مثَّلن جزءاً مهمّاً من تشكيل النهضة الأدبية، بإبداع أتى في إطار ما يسـمح به المجتمع من معانٍ تتناسـب مع التقاليد التي تحكمه، دون الخروج عن قيمه وثوابته.

8 – أسـهمت الدراسـات والبحوث النقدية التي أتت ثمرة من ثمار النهضة في دعم الحركة الشـعرية من خلال تحفيز الكتابات الإبداعية، ووضعها محل اهتمام بسـبر أغوارها، حيث زخرت السـاحة بعدد من الدارسـين والباحثيـن من مختلـف الأقطار العربية الذيـن تناولوا تلك الأعمال، سـواء في دراسـات ومقـالات ضمن الصحـف والدوريات الأدبيـة، أو في بحـوث تنفرد حيناً بـالأدب الإماراتـي، أو تأتي حيناً آخـر ضمن دراسـات في الأدب الخليجي بشـكل عـام، أو حتى عبر الندوات والملتقيات الأدبية، «وهذه الأعمال والمسـاهمات رغم تشتتها وعدم انتظامها في تيار أو حركة نقدية ذات تقاليد سـاهمت مسـاهمة، تتفـاوت في أهميتها، في بلورة إرهاصات وعي نقدي فاعل ومؤسـس فـي الحركة الثقافية الجديـدة في الإمارات يسـعى لمواكبة الإبداعات الجديدة»[38]، فهو اهتمام ساعد في تطور حركة النقد الأدبي إلى جانب دوره في رصد ملامح التطور بتلك التجارب.

ملامح التطور:

خطـا الشـعر الإماراتـي خطـوات سـريعة فـي تطـوره الفنـي والموضوعي، مستجيباً لبواعث النهضة التي شهدها المجتمع، وأوجه التفاعـل الحضاري التي أتت مع عوامـل الانفتاح، فتعددت الأصوات الشـعرية، وشـهدت القصيدة في لغتها وإيقاعها وموضوعاتها تطوراً كبيراً، فبعد أن بدأت محصورة في شكل القصيدة التقليدية وموضوعاتها، تنوعت موضوعاتها، وتعددت اتجاهاتها الفنية، مسـتفيداً شاعرها من التيارات الأدبية الحديثة التي دخلت مع واقعه الثقافي الجديد.

وقـد مرت القصيدة الإماراتية في حركـة تطورها الفني بما مرت

بــه القصيدة العربية، فبدأت بالاتجاه التقليــدي الذي حافظ على أوزان الخليــل، ثم انتقلت مع محــاولات التجديد إلى شــعر التفعيلة، وانتهت بقصيــدة النثــر التي خرجت علــى الأوزان العروضية كليــةً؛ ومن ثمَّ فإن الحركة الشــعرية الإماراتية ما هي إلا جزء من واقع التطور الذي شــهدته بنية القصيدة العربية، بين المحافظــة ومحاولات التجديد، تبعاً لأصوات آثرت شــكلاً دون آخر، أو نوّعت بين أكثر من شكل شعري للتعبير عن تجاربها.

١ – اتجاه القصيدة العمودية:

بــدأت القصيــدة الإماراتية في أولــى مراحلها ملتزمة فنيّــاً بالبناء التقليدي لقصيدة الشعر العربي، وتتأسس تلك المرحلة على يد الشاعر سالم بن علي العويس[39] (1887 – 1959) الذي تؤرخ به أولى مراحل تطور الشــعر الإماراتي، وقد بــدأت القصيدة على يديه تنم عن موهبة أصقلتهــا أحداث العصر، وروافد ثقافية ودينية مكنته من أن «يؤســس لمستوى متطور جدّاً في نظم القصيدة العمودية، سواء من ناحية الشكل العروضي المسبوك فنيّاً بأنماط الصور والبلاغة الكلاسيكية، والملتزم بقوانيــن البحــور والقافية، أو من ناحية المضمــون الواعي»[40]، فهي بداية لم تكن منفصلة في أخيلتها وموســيقاها عن المقومات التي تلتقي بها مع القصيدة الكلاسيكية.

ولعــل طبيعــة هذه البدايــة هي التــي جعلت هناك مــن يذهب إلى التشــكيك في تأسيس حركة قصيدة الفصحى مع سالم العويس، بالنظر إلى أن متانة هذا البناء الشعري المحكم تقتضي وجود محاولات كثيرة تمثل مرحلة العويس فيها إحدى الحلقات في سلســلة بدأت قبله ومرت

به، حتى لا يغفل الدارس بهذا التأسيس جانباً من حضارة الشعر في تلك المنطقة بقبائلها العربية الضاربة في القدم[41].

وهذا الرأي، وإن كان يتوافق مع منطق التطور الفني في مستويات الإبداع الشعري، ويدعمه أيضاً افتراض مقبول باحتمالية ضياع آثار شعرية لأسماء وجدت في تلك المنطقة قد تضاهي شعرية العويس، أو تتفاوت شيئاً ما في مستوياتها الفنية، فإن في التاريخ الأدبي ما يجعلنا نسلم بالتأريخ لبداية حركة الشعر الإماراتي مع العويس؛ فما وصلنا من شعر جاهلي مع المهلهل وامرئ القيس وغيرهما يشير أيضاً إلى اكتمال فني يقتضي على القياس أن يكون حلقة ضمن سلسلة بدأت قبله ومرت به، ومع ذلك فإن التأريخ للشعر الجاهلي يبدأ بتلك الأصوات؛ ومن ثَمَّ فليس أمامنا غير الاستناد إلى ما وصل إلى أيدينا من آثار للتأريخ به لبدايات الشعر في المنطقة.

ويعد سالم العويس أحد أبرز الأصوات التي تعبر عن الجيل الأول من رواد اليقظة الفكرية في هذه المنطقة؛ فعلى الرغم من ظروف العزلة الثقافية التي عاشها أبناء المنطقة، والاستعمار الذي ألقى بظلمته عليهم، ورغم ظروف اجتماعية عانوا ضيقها جهلاً وفقراً، فقد استطاع أن ينفذ إلى المجتمع الخارجي من خلال قصائده، وأن يطل على واقعه العربي والإسلامي ببصيرة تعي هموم أوطانها، فقد عبَّر في كثير من قصائد ديوانه (نداء الخليج) الذي يجمع أعماله الكاملة عن حس قومي، احتشد بنداءات الوحدة والتنديد بالاستعمار ومواجهته، واستنهاض الهمم للذود عن حمى الوطن العربي، والتفاعل مع الأحداث الكبرى في عصره.

وهـذا الاتجاه الذي شـكل أبرز ملامح تجربتـه، مدفوعاً فيه بطاقة شـعرية وشعورية، قد أكسـب الحديث عنه أهمية تاريخية تكشف عن ملامـح البدايات الأولـى للتجربة الشـعرية في تلـك المنطقة، وتحدد الاهتمامات الموضوعية التي بدأت معها، إلى جانب أنه قد رسـخ معه قيماً ومضامين شـكلت أحد أبرز ملامـح الاتجاه الموضوعي للقصيدة الإماراتية، كما يظهر تأثر بعض الشعراء من الأجيال اللاحقة بالعويس مـن خـلال قصائدهم التي خاطبـوه فيها، كما لدى عبـاس العصفور، وظاعن شاهين.

وفـي الجيل الثاني من بدايات الحركة الشـعرية التـي أتت امتداداً للشاعر سالم العويس، تكونت (جماعة الحيرة) على يد روادها الثلاثة: صقر بن سـلطان القاسـمي، وسـلطان بن علي العويـس، وخلفان بن مصبح الذين شـكلوا مرحلة انتقاليـة في التطور الفني للقصيدة، فمالت قصائدهـم إلى التعبيـر عن الذات، وهو ما انعكس فـي عذوبة الألفاظ ورقتها، والتعبير الشـعري الذي تشـبع بروح القصيدة الوجدانية، ولم يعد صوت الشاعر الإماراتي مقصوراً على ما وقفت عليه قصائد سالم العويس، وإنما انتقل التجديد إلى مناطق جديدة من التجارب الذاتية، مع الحفاظ على الشكل العمودي للقصيدة.

والحيرة التي تنسـب إليها تلـك الجماعة الأدبية هي منطقة تقع بين مدينتي الشـارقة وعجمـان، «وقد كانت الحيرة فـي تلك الفترة تنبض بالحيـاة، فقد كان لنشـاط تجـارة اللؤلؤ أثر كبير علـى مختلف مناحي الحياة، وأدى ذلك إلى تنشـيط الحياة الفكرية والثقافية»[42]، فقد أسـهم النشـاط الاقتصادي في دعـم التنوير الفكري والثقافـي، ودعم حركة التعليـم على يـد بعض التجار الذين قادوا حركـة التنوير في المنطقة،

بإنشاء المدارس، والمكتبات، وعقد المجالس الثقافية.

وقـد تهيأت لجماعة الحيرة مقومـات إحداث نقلة نوعية في بدايات تلك المرحلة، بحكم ظروفهم الحياتية التي سـمحت بالانتقال والأسفار إلـى بعض مراكـز الثقافة العربيـة، والتعرف إلى ثقافـات جديدة في مجتمـع بدأت تنشـط فيه حركة تعليمية تبشـر بنهضـة ثقافية، فتلونت شـخصيتهم الأدبيـة ومذاقاتهـم الشـعرية بمعارف وتجـارب جديدة، وتشـبعت قصائدهم بروح العصر، هذا إلى جانب التنوع في التجارب الحياتيـة التي تختلف بطبيعة الحال من شـخص لآخر؛ وهو ما شـكل سـبيلاً إلى التنوع الموضوعي في قصائد جماعـة الحيرة، وفقاً للميل الشعري والتكوين الثقافي لدى كل شاعر منهم.

فعند سـلطان العويس كانت القصيـدة الغزلية – وإن تضمن ديوانه قصائد من الشـعر القومي والوطني والاجتماعي وشـعر المناسـبات – هـي الأكثر حضـوراً، على الرغم من طبيعة الحياة السياسـية التي كانت تعيشـها الأمة إبان عصره، لكنها لم تشغل شاعريته كثيراً، وإنما اسـتمالته المرأة والحديث عنها، وهو ما يرى له الشـاعر وجهاً يبرره بقولـه: «لم يكن العمل السياسـي ثابتاً في كل التجارب المعاصرة التي مرت على الإنسان العربي، السياسة عموماً، وخصوصاً العربية منها، غير مستقرة على الإطلاق، إنها متقلبة على نحو مفجع، أما الثابت فهو الحب والغزل، الثابت هو المرأة»[43].

فتجربة العويس في مجملها تجربة وجدانية أكسبت قصائده سهولة في الألفاظ، ورقة في التعبير الذي جاء معتمداً على الفطرة الشـعرية، واقتناص المشـهد الذي يظهر في كثير مـن مقطوعاته، كما أنه طوع

قصيدتــه لــروح عصريةٍ لم تكــن بطبيعــة الحال موجودة لدى ســالم العويس.

أما صقر القاســمي فكانت تجربته الشــعرية أكثــر خصوبة؛ حيث جمعــت بيــن الاتجاه الإســلامي والوطنــي المفعم بالقومية لدى ســالم العويس، وبين الاتجاه الغزلي لدى ســلطان العويس، إلى جانب شعره الاجتماعــي الــذي كثرت فيه المراســلات بينه وبين عدد من شــعراء عصــره، «فقــد تنوع الموضوع الشــعري تبعــاً لتنوع وجــوه حياته، ومواقفه فيها ورؤيته لها، لكنه لم يبعد كثيراً عن ثنائية الحب والحرية، أو النفس العاشقة والنفس الثائرة»[44].

ولعــل ظــروف الاضطرابات السياســية التي شــهدتها فترة حكمه كانت باعثاً لتلك الروح الثائرة التي أشــعلت في نفســه مشــاعر التمرد على المستعمر، وبدت واضحة في كثير من أعماله الشعرية، بالإضافة إلى إيمانه بالتجربة الناصرية التي كانت مصدر إلهام قومي له.

وقد فاضت تجربة خلفان بن مصبح[45]، ثالث ثلاثة جماعة الحيرة، بتباريــح الحــب، وأوجاع المرض الذي ألمَّ به نحو خمس ســنوات في آخر حياته القصيرة؛ ليرحل وهو في ريعان شبابه، تاركاً تجربة تعكس مــرارة الشــقاء والمعاناة والألم فــي حياته من المــرض الذي زاد من مرارته البؤس والفقر في ظروف معيشــية صعبة كان يعاني شــظفها، هــذا بالإضافــة إلى تجربة عاطفيــة مريرة، ومن ثمّ فــإن تجربته تكاد تكون موقوفة على هذين المعنيين شكوى الحب والمرض.

ولعل أبرز ما يجمع قصائد شعراء تلك الجماعة رغم عدم وضعهم ضوابــط فنية محــددة لتجربتهم كما هو الحال لــدى الجماعات الأدبية

هــو الحفاظ على عموديتها، والانطلاق في رحاب القصيدة الوجدانية، وهذا الرعيل الأول لم تكن له خصوصية الريادة الشعرية فحسب، إنما أيضـــاً في عصاميتهم الثقافية، وقدرتهم على بناء وعيهم المعرفي رغم ظروف تلك المرحلة.

وقد عاصر هؤلاء الشــعراء آخرون تناثرت قصائدهم التي لايزال بعضهــا مخطوطاً لم تجمعه دواوين؛ ربمــا لقلته أو لضياع أغلبه، ولم يقع في أيدينا منه غير ما نشر في بعض المجلات القديمة، أو ما اقترن بتراجم في بعض الدراســات، مثل: مبــارك الناخي (1900 – 1982)، وأحمد بن سـليم (1900 – 1986)، ومحمد المهيري (1905 – 1982)، وإبراهيم المدفع (1909 – 1985)، ومحمد الشـيباني (1930 – 1998)، وغيرهــم، أما مبارك العقيلي (1875 – 1954) الذي أتى من الأحســاء واســتقر في إمارة دبي، فقد جُمِعت إبداعاته الشعرية التي تنوعت بين الفصحــى والنبطــي، وهو يمثل أحــد رواد النهضة الشــعرية من هذا الرعيل.

وقــد حافــظ على هــذه الاتجــاه كثير من شــعراء الإمــارات على مختلــف الأجيال الشــعرية المتعاقبة، وهناك من لــم يكتب إلا به، مثل مانــع العتيبة، وحمد أبو شــهاب، وســالم الزمر، وهنــاك من نوّع بينه وبين التفعيلة، مثل شــهاب غانم، وعارف الشــيخ، ومحمد بن حاضر، وســلطان خليفة، وظاعن شــاهين، وعارف الخاجة، وســيف المري، وإبراهيــم محمد إبراهيم، وكريم معتوق، وأحمــد محمد عبيد، ومحمد العبودي، إلى جانب بعض الأصوات الشابة أمثال: طلال سالم، وعلي الشعالي، ورهف المبارك، وشيخة المطيري.

٢ – اتجاه قصيدة التفعيلة:

مع الانفتاح الذي اســتجاب فيه المجتمع الإماراتي لتحولات واقعه الجديـد اجتماعيّــاً وثقافيّاً، بدأت تيــارات التجديد الشــعري تدخل إلى القصيــدة، ولم تقف مظاهر هـذا التجديد عند اللغة أو المضمون اللذين دخــل إليهما التجديد مع جماعــة الحيرة، وإنما طال الإيقاع الشــعري كذلك، حيث تفاعل الشاعر الإماراتي مع التجربة الجديدة التي شهدتها القصيدة لدى بعض شــعراء العربية عبر قصيــدة التفعيلة، «وقد ظهر هذا النوع من النصوص أولاً مع تجربة المرحوم د. أحمد أمين المدني الذي درس في بغداد، وعاد منها بتجربة ناضجة أســهمت في انحيازه إلى قصيدة التفعيلة، بعــد أن كتب قصائد عمودية كثيرة»[(46)]، والمدني في هذا التحول لم يتمرد على القصيدة العمودية، وإنما حافظ أيضاً على أوزان الخليل، فقد جمعت دواوينه جميعها بين الاتجاهين.

وقــد فطــن المدنــي إلــى أن هــذه التجربــة التجديدية فــي الإيقاع الموســيقي للقصيدة قد تصطدم مــع ذائقة القارئ الإماراتي الذي اعتاد مع شــعرائه بحور الخليل؛ ولذلك افتتح ديوانه بتفســير تلك الظاهرة ، بقولــه: «أرجو من القــارئ المتنور أن يبعد أشــباح الغرابة عنه حين يجــد عدداً من قصائد هـذا الديوان جارية على نســق منطلق، متحرر من القافيــة الموحدة، وغير ملتزم بعدد معين من التفاعيل العروضية، فسيجد في البيت الواحد تفعيلة أو تفعيلتين، أو أكثر من ذلك عدداً»[(47)]، واضعاً بهذا التوضيح تبريراً أمام القارئ لهذا الشــكل الجديد، وتعريفاً بهذا النسق الشعري وطبيعة بنائه.

وقد أفاد المدني خلال رحلته الدراسية في بغداد من تيارات التجديد

الشعري لدى بعض شعراء العراق من أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، والبياتي الذين سمحت الفرصة أن تربطه ببعضهم صداقة، وقد تأثر المدني بتلك النزعات التجديدية، وانتقل بتجربته إلى الشعر الإماراتي، ولم يقف ترويجه لهذا الشكل عبر أعماله الشعرية فحسب، وإنما أيضاً من خلال مقالاته الأدبية التي نشرها عبر الصحف، وتناول فيها بوادر التجديد التي شهدتها القصيدة العربية في إيقاعها منذ الموشحات الأندلسية التي نزعت إلى الخروج على قالب القافية الموحدة والوزن الواحد[48]، وهو بذلك يضع أمام الشاعر والقارئ مبررات فنية وتاريخية لتلك النزعة التجديدية في القصيدة.

٣ – اتجاه قصيدة النثر:

سايرت القصيدة الإماراتية دعوات الخروج على أي إيقاع موسيقي، والتخلص المطلق من التفعيلات العروضية، فظهرت قصيدة النثر التي استقطبت بعض الأصوات مثل: إبراهيم الملا، وأحمد منصور، والهنوف محمد، وبطبيعة الحال فقد وجدوا في بداية الأمر صعوبة في نشر أعمالهم بالصحف والدوريات، سواء بالرفض أو بالتدخل في نصوصهم، وهو ما «دفع بهؤلاء الشباب إلى إصدار نشرة خاصة بهم وكانت في البداية تحت اسم (تراتيل النوارس) في العام 1988م، ثم ظهرت نشرة (رؤى)، واستمرت لأكثر من (12) عدداً ثم توقفت»[49].

وتتابعت المحاولات لفتح مسارات أخرى لنشر هذا الشعر الجديد وتعريف القارئ الإماراتي به، فاستطاعت موجة التجديد أن تفرض نفسها في المطبوعات والدوريات الأدبية، بصرف النظر عن مدى إقبال المتلقي على هذا الشعر الجديد والانفعال به كالاتجاهين الآخرين.

وقد أقبل على قصيدة النثر عدد من الأصوات الشعرية، منها حبيب الصايــغ الــذي تقلب في تجربته بيــن الاتجاهات الثلاثــة، وخالد بدر، وإبراهيم الهاشــمي، وعبدالعزيز جاســم، وأحمد راشــد ثاني، وعادل خزام، وثاني الســويدي، وأحمد العسم، وعبدالله السبب، بالإضافة إلى كثير من الأصوات النسوية التي آثرت هذا الاتجاه، مثل: ظبية خميس، وميســون صقر القاســمي، ونجوم الغانم، وعائشــة البوسميط، وخلود المعلا، وعائشة الغيص، وهالة حميد معتوق، وغيرهن.

وقــد تهيأت لقصيــدة النثر عدة عوامل أســهمت في انتشــارها في الأدب الإماراتــي، وإتاحة صفحات المجلات أمامها، يأتي في مقدمتها محاولــة الانفتاح على شــكل جديــد يلبي حالة التغير التــي أخذت فيها الثقافة الإماراتية، ومهــدت لها قصيدة التفعيلة، بما أوجد مناخاً خصباً لهذا الاتجاه، ودخول أسماء شعرية بارزة إليه، هذا إلى جانب ما وجده أيضاً من اهتمام نقدي انحاز بشكل لافت لتلك التجارب.

كمــا أن بعض الشــعراء قد رأى فــي هذا النوع مــن التعبير الفني ســبيلاً لانطلاقهم في التعبير عــن مكنوناتهم ورؤاهم الشــعرية، دون الالتزام بقيود قافية أو تفعيلات، ذاهبين إلى أن هذا الشــكل يمتلك قدرة على إيجاد شــعرية النص من خلال الاتــكاء عل بنية القصيدة الداخلية لا الخارجية.

وعلــى الرغم من أن كثيرين ينظرون إلى قصيدة التفعيلة على أنها تطور مقبول في موســيقى القصيدة العربية، فــإن قصيدة النثر لاتزال – مــع كل ما يســوقه أصحاب هذا الاتجاه من مبــررات فنية لتجاربهم – تلقى رفضاً كبيراً وقاطعاً لدى عديد من الدارســين والنقاد في إلحاق

نصوصها بالشعر، وهو ما أراه أيضاً، فلا يمكن بأي حال أن ننسب فناً إلى آخر يفتقد أحد أهم مقوماته وهو الإيقاع، إذ لا يعيب النثر أن تدخل في مجالاته الإبداعية تلك النصوص التي تسمى بقصائد النثر، أو الشعر المنثور، فلكل جنس أدبي أدواته الفنية والتعبيرية التي تمنحه القدرة على التأثير.

انقطاع بعض الأصوات:

ويلاحظ من خلال نتاج بعض شعراء الاتجاهات الثلاثة الانقطاع المفاجئ لبعض الأصوات الشعرية، واختفاؤها من المشهد، كما لدى سلطان خليفة الذي نشر أعماله الخمسة بين (1978م – 1998م)، وعارف الخاجة الذي توقف إبداعه الشعري بعد خمسة أعمال نشرها بين (1983م – 1990م)، وسيف المري الذي أصدر ديوانيه في عامي (2001م – 2004م)، والأمر ذاته لدى عبدالرحمن كلنتر الذي نشر ديوانيه في عامي (1992م، و1994م).

بالإضافة إلى بعض الشاعرات اللائي انسحبن مبكراً من المشهد الشعري، مثل: رؤى سالم، سارة حارب، ابتسام سهيل، أمينة عبدالعزيز، حصة عبدالله، فرح مختار، ليلى أحمد، منى سيف، هالة معتوق[50].

وهذا الانقطاع – أياً كانت أسبابه – من شأنه أن يقطع مسار التراكم الإبداعي في تلك التجارب، وإمكانية رصد تطورها الفني عبر مراحلها الإبداعية المختلفة التي تشكل بدورها جزءاً من تطور الحركة الشعرية الإماراتية، إلى جانب أنه يضيع معه إمكانية رصد الواقع الاجتماعي

المتغير عبر تلك الأعمال، ولا سيما في مجتمع الإمارات الذي يشهد تفاعلاً وتغيراً مستمرين.

بواعث الاتجاه الوجداني:

عرف الشعر العربي عدة اتجاهات ومذاهب أدبية، كانت انعكاساً للظروف السياسية والتحولات الفكرية والمجتمعية، وعوامل الانفتاح الثقافي التي شهدها المجتمع، وقد ظهرت الأفكار التي تقوم عليها تلك الاتجاهات في السمات الفنية والموضوعية للقصيدة التي تأثرت بخصائص كل مذهب تبعاً لغلبة أسباب حضوره على المذاهب الأخرى.

فمع نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر أخذت القصيدة العربية اتجاهاً إحيائيّاً من خلال المذهب الكلاسيكي على يد محمود سامي البارودي (1839 – 1904)، وأحمد شوقي (1868 – 1932)، وحافظ إبراهيم (1871 – 1932)، قام على اتّباع القصيدة القديمة في البناء والصور مع التجديد في بعض المضامين، وقد حاول هؤلاء الرواد النهوض بالشعر من فترة الانحطاط التي مُني بها في العصر العثماني.

ومع انفتاح الأدب العربي على الآداب الأوروبية، وما صاحب ذلك من ظروف سياسية واجتماعية، بدأ الصراع بين الشعر التقليدي وبين أنصار التجديد الذين ثاروا على القصيدة الكلاسيكية، وبدأت تلك الحركة التجديدية بالشاعر [illegible] خليل مطران (1949 – 1872) الذي أتت تجربته خطوة تمهد لمرحلة أخرى في القصيدة الرومانسية العربية، حيث جاءت بعدها جماعة الديوان على يد عبدالرحمن

شـكري (1886 – 1958)، وعبـاس محمود العقـاد (1889 – 1964)، وإبراهيم عبدالقـادر المازني (1890 – 1949)، وقد جمعوا في الدعوة إلـى اتجاههم بين الدعوة النظرية عبر كتاب (الديوان)، وبين تجاربهم الشـعرية، «فقصروا شـعرهم علـى التعبير عن وجدانهـم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم، وفيما حولهم من طبيعة»[51].

ومع بداية هذه التيارات التجديدية التي دفعت بالقصيدة العربية إلى الالتفات إلى الذات، والتأمل في الطبيعة والوجود، وتجسـيد المشـاعر الإنسـانية في شـتى أحوالها، بعيداً عن التقيد المطلق بالإطار التقليدي للقصيـدة ولغتها وصورها الفنية، ظهرت مدرسـة المهجر الأمريكي، فتأسسـت في الشمال الرابطة القلمية، وفي الجنوب العصبة الأندلسية، وقد تعمقت لدى شـعراء المهجر بشـكل عام تلك النزعة الوجدانية مع أحاسـيس الاغتـراب التي عاشـوها، فبرزت في قصائدهـم «ظاهرة الحنيـن إلـى أوطانهـم وما يبعثه في نفوسـهم من شـوق إلـى معاهد الصبا، ومن إحسـاس بالغربة، ويتسـع هذا الإحساس عندهم فلا يقف عند الثرى، بل يمتد فيصبح إحساسـاً بالغربـة عن الناس»[52]، إلى أن اختتمت الرومانسـية بمدرسـة أبوللو على يد شـاعرها أحمد زكي أبو شـادي (1892 – 1955م) الذي أتى شـعره ممعناً في التعبير عن ذاتية شكلت معظم تجاربه الشعرية[53].

ولـم تتوقف القصيـدة العربية عنـد هذين الاتجاهيـن، فقد عرفت اتجاهـات أخـرى، لعل أبرزهـا الاتجـاه الواقعي الذي اتجـه بأدواته ووسـائله إلى قضايا المجتمع، متأثراً بالتطور السياسـي والاجتماعي، وهو: «أدب وشـعر اتخذا لهما شعارات متعددة، مثل (الأدب في سبيل الحياة)، و(الأدب للشـعب)، و(الأدب الواقعي)، و(الأدب الهادف)، ثم

الواقعية الاشــتراكية التي تختلف عن الواقعية الكلاســيكية أو الواقعية القديمة في أنها واقعية متفائلة إيجابية، لا واقعية متشائمة سلبية»[54].

وبيــن هــذه الاتجاهــات والتيارات الأدبيــة التي تقلب فيها الشــعر العربــي، ظل الاتجــاه الوجداني ملازماً له على امتــداد تاريخه، رغم مــا أصابه في بعض فتراته من انحطــاط وفتور وتكلف، خفت خلالها صوت القصيدة الغنائية، ولكنه لم يختفِ كلية؛ لأنهما يرتبطان ارتباطاً وجوديّــاً، باعتبار أن الشــعر في حقيقته هو ما يأتــي عن قوة عاطفة، ويكون صدى لانفعال الشــاعر بموضــوع قصيدته، وينبع من خلجات ذات الشــاعر؛ ولذلك «عرف العرب الشــعر على أنــه بوح وجداني، وتدفــق للمعاني والأخيلة، وســديم مــن العواطف، وكمّ نغمي ينســاب وداعــة وإيحاءً وتأثيــراً، ولم يعرفوه على أنــه كلام موزون مقفى إلا عندما طغت الاتجاهات العقلية والمنطقية لدى بعض النقاد القدامى»[55].

إن ديوان الشــعر العربي على امتداد عصوره لا يمكن له أن يخلو مــن روح الوجدانيــة، فالبارودي الــذي يعد رائد الكلاســيكية العربية التي تأسســت على أنقاضها المدرسة الرومانسية التي تنتصر للقصيدة الغنائيــة بعد خفــوت صوتها في عصر ما قبل النهضــة، هو ذاته كان تمهيداً مبكراً للتيار الرومانسي في القصيدة الحديثة، كما يذهب أستاذنا الدكتــور عبدالقادر القــط بقوله: «فالبــارودي برغم نزعتــه التقليدية الغالبــة يعــد إرهاصاً للحركة الرومانســية التي قدر لهــا أن تقوم بعده بسنين على أساس من (الذاتية) والتجربة الشخصية، ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاته إلى ذاته، بل تبدو كذلك في إحساســه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني، وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر»[56].

ومع اتفاق السـمات الموضوعية والفنية التي تجمع بين المدرسـة الرومانسـية – بوصفها اتجاهاً أدبيّاً ارتبطت نشـأته بظروف سياسية واجتماعيـة وثقافيـة في مرحلة ما من تاريخنـا الأدبي – وبين الاتجاه الوجدانـي – بوصفه اتجاهاً راسـخاً في تجربة الشـعر العربي – فإن ذلك لا يعني حداثة الاتجاه الوجداني مع التجربة الرومانسية التي أتت لاستعادة وهج القصيدة الوجدانية بعد أن خبت جذوتها، ومرت بكبوات عبـر تاريخ أدبنا العربي، وإلا فإن ذلك يعني إسـقاط إبداع متراكم من القصائـد الوجدانية قبل مطران، كقصائد عنترة التي تكشـف في كثير منها عن ذاتية مفعمة بالغنائية، وقصائد الخنساء التي تقوم على التغني بالذاتية والإحساس بالألم، وقصائد الشعر العذري إبان عصر بني أمية التي نلمس فيها بكل سـهولة تعبيراً وجدانيّاً تتجسد فيه قمة الرومانسية الشـعرية، فالوجدانية تمتد مع تاريخ الشعر العربي، بينما الرومانسية جـزء من حركته، حاولت أن تسـتعيد روح الغنائيـة وصوت العاطفة بعد أن سـيطرت على القصيدة الصنعة والتكلف في العصر العثماني، وسيطر عليها صوت العقل في بدايات عصر النهضة.

ولأن الشـعر الوجداني صدى لبواعث وتجارب تنعكس في انفعال شـعري يمنح القصيدة صدقهـا الفني وتوهجها الإبداعـي؛ فقد تهيأت للشـعر الإماراتي عدة بواعث أسهمت في تعميق هذا الاتجاه، وإعلاء التعبير عن الذات، منها:

1 – استعداد الشعراء الفطري للتعبير عن كل ما يتفتح له وجدانهم مـن أفراح وأتراح، وعواطف ذاتية يتقلبـون فيها وتترجمها تجاربهم، باعتبار أن أولى وظائف الشـعر التعبير عن المشـاعر الإنسانية التي تكتسـب منها القصيدة عمقها الوجداني وبُعدها الإنسـاني، لا سـيما ما

مـع عاناه بعض الـرواد الذين فرضت عليهم الأقدار ظروفاً معيشـية انعكست في تجاربهم بالأحاسيس الوجدانية العميقة.

2 – وجد كثير من الشـعراء في حياة البسـاطة التي عاشها آباؤهم وقُدِّرَ لبعضهم أن يعيشها ملاذاً من مدَنيّة اخترقت تقاليدهم وأحدثت في بعض قيمهم الاجتماعية تصدعاً، والتهمت مظاهر البساطة في حياتهم، وقد عبروا عن ذلك في قصائد الحنين إلى معاهد الصبا والطفولة التي تختزن معها مظاهر تلك البسـاطة، برغم ما يعكسـه انفتاح المدنية من حياة الرخاء والسعة، والتخلص من شظف العيش، وضيق الرزق قبل أن تتفجر ثروات النفط.

3 – ألقت الطبيعة الجغرافية بظلالها على نفسية الشاعر وقصائده، فحياة الصحراء والبحر التي ارتبط بها الخليجي بشكل عام، والإماراتي بشكل خاص، انطبعت في شخصية الشاعر، وجعلته يلتفت إلى الطبيعة بكل عناصرها ومفرداتها، فهو «يتعامل مع البحر والغوص بوصفهما من المشـاهد الطبيعية الجميلـة الخلابة التي تداعـب الحس الجمالي، وتدغدغ عاطفة الإعجاب أو الهيام على الطريقة الرومانسية»[(57)].

4 – فرض الواقع العربي بمواجعه الكثيرة – سواء إبان فترات المد الاستعماري الذي كانت الإمارات إحدى ضحاياه، أو مع واقع الصراع العربـي الصهيوني الممتد – شـعوراً لدى كثير بالانكسـار والهزيمة المعنوية تارة، والرغبة في اسـتجماع القوى العربية واستنهاض الهمم تارة أخرى، ولاسـيما مع تنامي شعور القومية التي كانت إحدى ثمار التجربة الناصرية، وهو ما انعكس في تجاربهم الوجدانية التي تجسـد تلك المشـاعر المتقابلة بحسـب الأحداث التي تمر بها الأمة، وما تلقيه على نفسياتهم من ظلال.

5 – أدى انفتاح ما بعد النفط وتوافد ملايين البشــر على الدولة من شتى الأعراق والجنسيات إلى حالة من الاغتراب، فوسط تلك الأعداد الهائلة من البشر التي أصبح مواطنو الدولة بينها أقلية، أخذ الإماراتي يشــعر بالاغتراب النفســي والمكاني في وطنه، بعد أن أصبحت هناك أماكن لا يكاد يرى فيها إلا تجمعات العمالة الآســيوية، وهو ما انعكس في كثير من القصائد التي تجســد هذا الاغتراب، وتكشــف عن الخلل في تلك التركيبة الســكانية التي تغير معها توزيع المجتمع البشري في جغرافيا المكان.

* * *

الهوامش:

1 – الغـزو البرتغالـي للجنوب العربي والخليج فـي الفترة ما بين 1507 – 1525م، محمد حميد السلمان، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، 2000م، ص142 بتصرف.

2 – يُنظر في ذلك: تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر، د. محمد حسـن العيدروس، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1998م، ص23 وما بعدها.

3 – يُنظـر: تاريخ العرب الحديث، د. علي سـلطان، منشـورات مكتبـة طرابلس العلمية العالمية، طرابلس، د.ت، ص228م، وللاسـتزادة في تاريخ الدولة البوسعيدية يُنظر: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، حميد بن محمد العبيداني النخلي، الموسوعة الميسرة للتراث العماني، سلطنة عُمان، ط1، 1995م.

4 – مجتمـع الإمـارات.. الأصالة والمعاصرة، د. محمد توهيل أسـعيد، د. يوسـف محمد شراب، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، العين، ط1، 2005م، ص101، ويُنظر أيضاً: تاريخ العرب الحديث، ص230.

5 – التجـارب الوحدوية العربية المعاصرة: تجربة دولة الإمارات العربية المتحدة، جمال زكريا قاسـم وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 1986م، ص96 وما بعدها.

6 – مجتمع الإمارات.. الأصالة والمعاصرة ص107م.

7 – التجارب الوحدوية العربية المعاصرة، محمود علي الداود وآخرون، ص48.

8 – سـرد الذات، د. سـلطان بن محمد القاسـمي، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، ط1، 2009م، ص294.

9 – الأوضـاع الاقتصاديـة في إمارات السـاحل.. دولة الإمارات العربيـة المتحدة حاليّاً 1862 – 1965، محمد فارس الفارس، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ط1، 2000م، ص268.

10 – مجتمع الإمارات.. الأصالة والمعاصرة، ص107.

11 – بقوة الاتحاد، إعداد: مركز الإمارات للدراسـات والبحوث الاسـتراتيجية، أبوظبي، ط2، 2005م، ص195.

12 – التجــارب الوحدويــة العربيــة المعاصــرة، محمــود علي الداود وآخــرون، ص50 بتصرف.

13 – التنميــة والتغيُّر الاجتماعي في الإمــارات، د. محمد عبدالله المطوع، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1991م، ص12.

14 – الأوضاع الاقتصادية في إمارات الساحل، ص87.

15 – إحصائية المركز الوطني للإحصاء، صحيفة الإمارات اليوم، مؤسسة دبي للإعلام، الاثنين، 30 من ربيع الآخر 1432هـ ، الموافق 4/4/2011م، الصفحة الأولى.

16 – يُنظر: الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي، د. عبدالمالك خلف التميمي، المجلس الوطنــي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفــة، العدد (71)، نوفمبر، 1983م، ص222.

17 – تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر، ص365.

18 – الثابــت والمتغير في ثقافة المرأة في الإمارات، د. هند عبدالعزيز القاســمي، جمعية الاجتماعيين، الشارقة، سلسلة الرسائل العلمية (4)، ط1، 1998م، ص383.

19 – السابق، ص383 بتصرف.

20 – الوعــي الاجتماعي ودور المرأة فــي التنمية في الإمارات.. بحث ميداني، د. إجلال إســماعيل حلمي، دراســات في مجتمع الإمارات، جمعية الاجتماعيين، الشــارقة، الجزء الثامن، ط1، نوفمبر، 1994م، ص132.

21 – مجتمع الإمارات.. الأصالة والمعاصرة، ص409.

22 – ملامــح التاريخ الثقافي فــي الإمارات، عبدالله الطابور، مجلــة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد: (44)، أبريل، 2001م، ص20.

23 – التعليم التقليدي.. المطوع في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالله علي الطابور، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، 2004م، ص65 بتصرف.

24 – اعتمدت الدراسة في إثبات تلك التواريخ على المرجع السابق، ص239 وما بعدها.

25 – التيارات الفكرية في الخليج العربي 1938 – 1971م، د. مفيد الزيدي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سلسلة أطروحات الدكتوراه (35)، ط1، 2000م، ص73.

26 – صحافــة الإمــارات.. النشــأة والتطور الفنــي والتاريخي، أحمد نفادي، منشــورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط1، 1996م، ص48.

27 – يُنظــر في ذلك: رســائل الرعيــل الأول من رواد اليقظة في الإمــارات (مدخل عام لملامح اليقظة)، عبدالله الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشــارقة، ط1، 1999م، ص170 وما بعدها.

– إبراهيم المدفع (1909 – 1985) أحد رواد الثقافة الإماراتية، تتلمذ في بداية حياته على يد مشايخ العلم بكتاتيب الشارقة، ثم قرأ في اللغة والأدب والعلوم الدينية، وهو من أصحاب المجالس الأدبية، حيث كان يفد إلى مجلسه الكثير، حتى أسماه البعض مركز ثقافة الشارقة، ومن مجلسه انطلقت صحفه الثلاث، ولإبراهيم المدفع عدة مقالات وكتابات منشورة في الصحف العربية، وعلى الرغم من قلة أشعاره فإنها تعد من الروافد المهمة في تاريخ حركة الثقافة الإماراتية) التعليم التقليدي.. المطوع في دولة الإمارات العربية المتحدة، ص204 وما بعدها).

28 – السابق، ص174.

29 – صحافة الإمارات، ص116.

30 – تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط4، 2002م، ص12.

31 – ملامح التاريخ الثقافي في الإمارات، ص22.

32 – الشيخ علي المحمود (1852 – 1933م) من مواليد الشارقة، وكان من كبار تجار اللؤلؤ في الإمارات، وقد عرف عنه ورعه وكرمه، جعل من ماله الكثير في وجوه الخير وخدمة العلم، فأنشأ أول مدرسة تطويرية في إمارات الساحل عام (1907)، وهي مدرسة التيمية المحمودية، كما أرسل على نفقته الخاصة أول بعثة تعليمية من طلاب المدرسة إلى قطر عام (1913)؛ للدراسة علي يد علمائها. (يُنظر: رسائل الرعيل الأول، ص48 وما بعدها، وكتاب: رجال في تاريخ الإمارات، عبدالله علي الطابور، المطبعة الوطنية، دبي، ج1، ط1، 1993م، ص15 وما بعدها).

33 – رسائل الرعيل الأول من رواد اليقظة في الإمارات، ص157.

34 – الشيخ محمد المحمود: نجل الشيخ علي المحمود مؤسس مدرسة التيمية المحمودية، شارك من خلال مدرسته في مسيرة التعليم بالإمارات في بداياتها، واستطاع من خلال رحلاته إلى عدة أقطار عربية أن يؤسس مكتبته التي ألحقها بالمدرسة، وكان يفد إليها محبو المعرفة للاطلاع، حيث ضمت عديداً من الكتب الدينية والتاريخية واللغوية والأدبية.

– حميد بن فلاو: ولد في عجمان سنة 1889م، سافر ضمن الوفد الذي أرسله الشيخ علي المحمود إلى قطر للدراسة على يد علمائها، واستطاع أن يجمع خلال تلك الرحلة عديداً من الكتب التي أسس بها مكتبته، حيث كان واسع الاطلاع محبّاً للعلم، وبعد عودته ظل في عجمان إلى أن دعاه حاكم رأس الخيمة عام (1926)؛ ليتولى مهام تعليم أبنائها.

– الشيخ محمد بن غباش: ولد برأس الخيمة عام 1905م، درس في بداية حياته على يد بعض العلماء الذين كانوا يفدون إلى رأس الخيمة، ثم التحق بعد ذلك بالمدرسة التيمية المحمودية، سافر بعدها إلى قطر ضمن الوفد الذي أرسله الشيخ علي المحمود، وبعد عودته انتقل إلى القاهرة ليطلب العلوم الشرعية والعربية بالجامع الأزهر، فدرس على

يد علمائه أربع سنوات، ثم عاد إلى إلى موطنه عام 1929م، فعمل بالقضاء، كما تنقل بين السعودية وقطر اللتين عمل بهما في التدريس والقضاء.

– الشيخ عبدالرحمن بن محمد بن حافظ (1886 – 1953م): أحد رواد نهضة التعليم في الإمارات، عمل معلماً ثم مديراً لأول مدرسة تطورية في دبي، وقد جمعت مكتبته كثيراً من المخطوطات والكتب القيمة التي حرص على اقتنائها، له عدد من الكتب المطبوعة، منها كتاباه: (طريقة المتقين، وخلاصة الفقه).

(تم الرجوع في الترجمة إلى كتاب: رسائل الرعيل الأول من رواد اليقظة في الإمارات، وكتاب: التعليم التقليدي.. المطوع في دولة الإمارات العربية المتحدة، وكتاب: رجال في تاريخ الإمارات).

35 – يُنظر في ذلك: بدايات الحركة الثقافية في الإمارات، ص48، والتيارات الفكرية في الخليج العربي، ص60.

– أمين الريحاني (1876 – 1940): كاتب، وخطيب، ومؤرخ، ولد بلبنان ودفن به، رحل وهو ابن الحادية عشرة من عمره إلى أمريكا، ثم عاد إلى لبنان في عام 1898م، زار عدة دول عربية، كما تردد بين عدد من الدول الأجنبية، وخطب بالعربية والإنجليزية، اختاره معهد الدراسات العربية في المغرب الإسباني رئيساً شرفيّاً له، ترك عدة مؤلفات في التاريخ، بالإضافة إلى كتابه الريحانيات الذي جمع في أربعة أجزاء خطبه ومقالاته (يُنظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ج2، ط15، 2002م، ص18).

– عبدالعزيز الثعالبي (1874م – 1944م): زعيم تونسي من الخطباء الكتاب، ناضل ضد الفرنسيين، فسجن أكثر من مرة لكفاحه الوطني، تنقل بين عدد من الدول العربية والإسلامية مشاركاً في حركاتها الوطنية ومقاومة الاستعمار، له عدد من كتب التاريخ، بالإضافة إلى مذكراته الخاصة التي جمعت في خمسة أجزاء (يُنظر: المرجع السابق، ج4، ص12).

– سليمان الباروني (1870م – 1940م): زعيم سياسي مجاهد، ولد في «كاباو» من بلاد طرابلس، وتنقل بين تونس والجزائر ومصر متعلماً، ثم عاد إلى بلاده مجاهداً ضد الدولة العثمانية إلى أن أبعد عنها فقصد مصر، ثم عاد مرة أخرى واستمر مجاهداً إلى أن ذهب إلى عُمان، ولأنه كان إباضي المذهب؛ فقد جعله سلطان مسقط مستشاراً لحكومته، وأقام فيها عامين، ومرض فذهب إلى بومباي مستشفياً، فتوفي فيها، ترك كتاباً في الإباضية، وديوان شعر (يُنظر: المرجع السابق، ج3، ص129).

36 – التغرودة الإماراتية.. دراسة علمية في فن التغرودة في التراث الشعبي الإماراتي، د. غسان الحسن، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2008م، ص25 بتصرف.

37 – بانوراما الحركة الإبداعية للمرأة الإماراتية، سميرة رباحية طرابلسي، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، فبراير، 2004م، ص68.

38 – النقـد الأدبي فـي الإمارات، مجلة الرافـد، دائرة الثقافة والإعلام، الشـارقة، العدد (12)، يوليو، 1996م، ص4 بتصرف.

39 – سالم بن علي بن ناصر العويس (1887 – 1959): من مواليد بلدة الحيرة بالشارقة، تلقـى تعليمه في الكتاب، فحفظ فيـه القرآن الكريم ومبادئ القراءة والكتابة، وبعض العلوم الدينية والعربية، بدأ قول الشـعر وهو فتى لا يتجاوز السادسـة عشـرة من عمره، وكان شـغوفاً بالقـراءة، فقرأ كثيـراً من الكتب والدوريـات التي كانت تقع بين يديه، ويسـتطيع الحصول عليها من مراكز الثقافة العربية عن طريق السـفن، عاش حياته متنقلاً بين دبي والشـارقة مشـتغلاً بتجارة اللؤلؤ، وكان أحد أصوات شـعراء القومية العربية، اعتمد في شعره على ثقافة دينية استمدها من طبيعة التعليم التقليدي الذي كان سائداً في عصره، كما ظهرت في بعض قصائده ثقافة شعرية استمدها من قراءاته لفحول شعراء العربية (يُنظر: المصدر السابق).

40 – تطور الحركة الشعرية في الإمارات خلال القرن العشرين (رصد تاريخي موجز)، عـادل خزام، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشـارقة، العدد: (33)، مايو، 2000م، ص27.

41 – يُنظر: إطلالة على الشعر الإماراتي، د. محمد أبو الفضل بدران، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد (66)، فبراير، 2003م، ص54.

42 – ملتقى الشـعر الإماراتي.. تأريخ وإبـداع، د. إبراهيم محمود علان وآخرون، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2005م، ص10.

43 – الأعمال الشعرية الكاملة، سلطان العويس، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ط2، 2005م، ص14 بتصرف، والنص ضمن حوار صحفي أجرته إحدى المجلات مع الشاعر، وأعيد نشره في مقدمة الديوان.

– سـلطان بـن علي العويـس: (1925م – 2000م): مـن مواليد بلدة الحيـرة، تلقى تعليمه التقليدي في الكتاب، كسائر أقرانه في تلك الفترة، عمل بتجارة اللؤلؤ التي ورثها عن أبيه، وعاش قسـطاً من حياته متنقلاً بين الهند والإمارات بحكم تجارته، بالإضافة إلى عدد من الأقطار العربية التي كان حريصاً على حضور منتدياتها الأدبية، وهو ما أسهم في تعميق ثقافته وموهبته الشعرية، ويعد في طليعة شعراء الغزل في منطقة الخليج، وقد أوقف جزءاً من ماله لصالح جائزة تحمل اسـمه، وتعد من أبرز الجوائز العربية التي تعنى بالإبداعات الفكرية والأدبية. (يُنظر: المصدر السابق).

44 – شـعراء دولة الإمارات العربية المتحدة (دراسـة وببليوجرافيا)، د. يوسـف نوفل، كتاب الندوة، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ط1، 1994م، ص93 بتصرف.

– صقر بن سلطان القاسمي (1924م – 1993م): تلقى تعليمه في الكُتّاب وهو دون السابعة من عمره، فحفظ القرآن الكريم، وتعلم مبادئ القراءة والكتابة، وقد تفتحت شـاعريته وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة، بعد وفاة أبيه تولى حكم إمارة الشارقة عام 1951م, فاهتم اهتماماً كبيراً بنشر التعليم، عرف بتوجهه القومي، ومناصرة قضايا أمته، بنى فرعاً لجامعة الدول العربية، وفي يوم الافتتاح قام المستعمر الإنجليزي بإبعاده عن الإمارة، ونفاه إلى القاهرة فـي 24 يونيـو 1965م، وتـم تعيين ابن عمه الشـيخ خالد بن محمد القاسـمي مكانه، واتته الفرصة لصقل موهبته في منفاه، حيث النشاط الثقافي ورجالات الأدب والفكر، فجعل من مسـكنه ندوة للأدب والشـعر، وفي عام 1972 قام بقيادة محاولة انقلابية لاسترجاع الحكم قتل فيها حاكم الإمارة، فاعتقل وسجن في الفترة من (1972م – 1979م)، ثم نفي إلى مصر حتى عاد إلى الإمارات عام 1986م، وظل ما بين الإمارات ومصر حتى وفاته، حيث دفن برأس الخيمة، أصدر خمسة دواوين، جُمعت بعد ذلك في أعماله الكاملة. (يُنظر: الأعمال الشـعرية الكاملة، صقر بن سلطان القاسمي، جمع وتحقيق: ميسون صقر القاسمي، شركة سيرة للإعلام والإعلان، القاهرة، ط1، 2009م، ج3، ص1371 وما بعدها).

45 – خلفـان بن مصبح بن خلفان الشـويهي (1923 – 1946): من مواليد منطقة الحيرة، ذاق اليتـم بعـد عامين من ولادتـه بوفاة أبيه، فتكفل بـه جده لأمه، وتلقـى تعليمه على يد المطوع، ثم داوم بعد ذلك على قراءة ما توفر له من كتب التراث وفرائد اللغة والأدب، ألمّ بـه مرض عضال قبل وفاته بنحو خمس سـنوات، وظـل يصارعه إلى أن تُوفي عن عمر يناهز ثلاثة وعشـرين عاماً، تاركاً وراءه قصائد تفيض بمرارات الألم والمعاناة. (يُنظر: ديوان الشـاعر خلفان بن مصبح، إعداد: شـوقي رافع، دائرة الثقافة والإعلام، الشـارقة، ط2، 2004م).

46 – تطور الحركة الشعرية في الإمارات خلال القرن العشرين، ص28.

أحمد أمين المدني (1931 – 1995): من مواليد دبي، حصل على ليسانس الشريعة والعلوم العربية من جامعة بغداد، ثم حصل على درجة الدكتوراه من جامعة كامبردج عام 1967م، حول فكرة التوحيد في الإسلام، وكان أول إماراتي يحصل على تلك الدرجة العلمية، تقلب بعد عودته إلى الإمارات بين عدة وظائف، من بينها التدريس والإذاعة والصحافة الثقافية، والمدني هو رائد قصيدة التفعيلة في الشعر الإماراتي، وإلى جانب دواوينه التي جمعت في أعماله الكاملة، ومقالاته الأدبية التي نشرت في الصحف، له عدة مؤلفات، منها: دراسات في الشـعر الأندلسـي، دراسـات في الفلسفة، الشـعر الشـعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة. (يُنظر: شعراء من الإمارات.. مع عشرة من الشعراء الراحلين، د. شهاب غانم، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2008م، ص92 وما بعدها).

47 – الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد أمين المدني، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2006م، ص11.

48 – يمكـن الرجـوع لتلك المقالات والدراسـات في كتاب: الأعمـال النثرية لأحمد أمين

المدني (المقالات والدراسات)، جمع وإعداد: أحمد محمد عبيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، 2003م.

49 – تطور الحركة الشعرية في الإمارات خلال القرن العشرين، ص29.

50 – يُنظـر فـي ذلـك: ملتقى الشـعر الإماراتـي.. تأريخ وإبـداع، صالحـة عبيد غابش وآخرون، ص300.

51 – الاتجـاه الوجدانـي في الشـعر العربي المعاصـر، د. عبدالقادر القـط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص139.

52 – فصول في الشـعر ونقده، د. شـوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988م، ص293 بتصرف.

53 – يُنظر: الشعر المصري بعد شوقي (جماعة أبوللو)، د, محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، 1978م، ص33.

54 – السابق، ص9 بتصرف.

55 – يُنظر: مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، د. عبدالرؤوف أبو السعد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985م، ص15.

56 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص27.

57 – الشـعر العربي الحديث في منطقة الخليج، د. الرشـيد بوشـعير، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997م، ص79 بتصرف.



الباب الأول

تجارب القصيدة الوجدانية

ç مدخل

– الفصل الأول: هموم الذات

– الفصل الثاني: اللجوء إلى الطبيعة

– الفصل الثالث: التعبير عن عاطفة الحب

– الفصل الرابع: الانشغال بالهمّ القومي

مدخل

ترتبط القصيدة الوجدانية باتجاهات موضوعية تتفق مع طبيعة تجاربها التي تتلون بعاطفة الشاعر، وتنعكس في معانيها انفعالاته الخاصة، وتتشكل من مواقفه الإنسانية تجاه الحياة وانطباعاتها في نفسه وشاعريته.

ويختلف الشعراء – تبعاً للتكوين النفسي وبواعث الانفعال الشعوري – في تناول تلك التجارب الشعرية، ومدى حضور موضوعات بعينها دون أخرى في قصائدهم، فقد نجد شاعراً من شعراء الوجدانية منشغلاً بالتعبير عن همومه الوطنية والقومية دون أن تشغله المرأة بوصفها مصدر إلهام لتجاربه الوجدانية، وقد نجد آخر يرى في الطبيعة ملامح تتجسد فيها مشاعر الكآبة والحزن الإنساني التي تنعكس في تجربته، في حين نجد غيره من شعراء هذا الاتجاه من تمثل الطبيعة في قصائده

باعثاً للانفتاح على الحياة والإحساس بها، وهكذا فإن التجربة الوجدانية تختلف حسب النزعات التي تتشكل منها لدى كل شاعر، «لأن هؤلاء الشعراء – برغم نزعتهم الوجدانية الغالبة – يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل في هذا المجال حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج»[1]، ولكن يبقى المنبع الوجداني قاسماً مشتركاً بين كل هذه التجارب.

والقصيدة الوجدانية في كل تجاربها هي ترجمة للانفعال الشعوري الصادر عن معايشة لإحساس صادق يعبر عن شخصية الشاعر وعواطفه الخاصة، وهو ما يتضح من مفهوم الوجدانية – أو الغنائية كما يصطلح عليها البعض – التي تعرف بأنها: «تعبير عن انفعالات خاصة ناتجة عن عواطف مثل: الحب، والحقد، والاعتزاز، إلخ... أو عن انفعالات مشتركة مرتبطة بجماعة أو شعب، مثل الانتصار، والهزيمة، والاستقلال، إلخ.. فيندرج في الغنائية إذاً البوح بالمشاعر الحميمة، والإبانة عن الموضوعات العاطفية العامة»[2].

فقد تصدر القصيدة الوجدانية عن انفعال الشاعر بموضوع ذاتي لا يتعدى مشاعره الخاصة، كفكرة الموت أو التأمل الذاتي في الطبيعة، أو التعبير عن عاطفة الحب، وقد تصدر عن الانفعال بموضوع تتعدى خصوصيته همه الذاتي إلى التعبير عن همٍّ جماعي يكون الشاعر جزءاً منه، كمشاعر الانكسار والإحساس بالعجز أمام سيطرة قوة ما على شخصيته القومية، فهي مشاعر خاصة يشترك فيها مع غيره من أبناء قوميته.

وهذا التعبير عن الانفعالات المشتركة المرتبطة بالجماعة لا يتعارض مع مقتضيات القصيدة الوجدانية التي تقوم في مرحلة الإبداع على «انفصال الذات الفردية عن الذات الجمعية، وممارسة فرديتها

الكاملة، والاستغراق في الأحاسـيس والعالم الداخلي»[3]؛ فهو في تلك الانفعـالات يعبر عن إحساســه الخاص وانفعالــه الذاتي بقضيته، وإن وجد الآخرون في خطابه الشعري تعبيراً عنهم.

ومــع تعدد موضوعات القصيدة الوجدانية التــي لا يكاد يخلو منها ديـوان شــاعر، فإن صــدق الانفعال الشـعوري في تجربة الشــاعر، وسـيطرة النزعــة العاطفية فــي تناوله هما الفيصل فــي تحديد دخول القصيدة في تجارب هذا الاتجاه من عدمه.

فليــس كل قصيــدة في الطبيعــة، أو في الرثاء، أو فــي التعبير عن الانشــغال بالهــمِّ القومــي، أو التعبير عن عاطفة الحــب يمكن إدخالها في مســار تلــك التجــارب، وإلا أدخلنا دونمــا تمييز فنــي كل قصائد تنتمــي موضوعيّاً إلى هذا الاتجــاه دون أن يربطها بالتعبير الوجداني ســوى الموضوع الشــعري، وهو ما يتضح أكثر من استشفاف النص واســتظهار جمالياته من خلال أدوات الشــاعر ووســائله في التعبير، إلى جانب النظر في مجمل موضوعاته بما يكشــف عن مدى حضور القصيــدة الوجدانية فــي أعماله، ومدى انشــغاله بالتعبير عن عواطفه وأحاسيسه الذاتية.

ويرتبط اتجاه شــعراء الإمارات فــي قصائدهم الوجدانية من حيث تجاربهــم بروافــد التجربــة الشــعرية وبواعثها لديهم، وهــي بواعث لا تنفصــل عــن مجمل الظــروف التي مرَّ بها الشــاعر، وعملت على تكويــن وجدانه؛ ومن ثم فإن هذا التصنيف الموضوعي هو ما تقتضيه خصوصيــة تلك البيئة الأدبية، وليس تصنيفاً أو توصيفاً عامّاً لتجارب القصيدة الوجدانية على إطلاقها.

* * *

الهوامش:

1 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص271.

2 – المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص187.

3 – الرؤيــة والعبارة.. مدخل إلى فهم الشــعر، عبدالعزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص97 بتصرف.

* * *

الفصل الأول

هموم الذات

القصيـدة مـن مفهوم ذاتي هي صورة نفسـية للشـاعر، تعكس في إطار فني انفعالاته وتأملاته الوجدانية، وتجسد معها شخصيته ورؤيته للحياة والمجتمع من حوله، لا سيما إذا كانت تلك الانفعالات تنبعث عن عاطفة الشـجن والحزن وأحاسـيس المعاناة الذاتية أيّاً كانت بواعثها؛ باعتبارهـا من أصدق تلك الصور النفسـية وأعمقها؛ وبوصفها جزءاً أصيلاً من تكوينه الشـعري المرهف، حين يتجاوب مع البواعث التي تثير شاعريته، ويمتثل لأحاسيسه الخاصة؛ فالذات ميدان الشعر.

والهمُّ في اللغة مرادف للحزن وما يهتم به الإنسـان، وهذا النزوع إلـى الحزن، والشـعور بالقلـق، والانشـغال بقضايا الـذات، والتمرد على الواقع الخارجي بالتعبير عن الانفعال الداخلي أبرز سـمات أدب الرومانتيكييـن، وملمح واضح في تجاربهم، «فالذاتية الرومانتيكية لها

خصائــص تتجلى على الأخص في عــدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم وما يعج به من أحداث، وفي الحزن الغالب على أنفسهم»[1]، وهي سـمات تلتقي مع أبرز وظائف الشعر، وهي التعبير عن الذات.

وعلــى الرغم من أن هـذه العاطفة الوجدانية التــي تجد عالمها في التعبير عن أوجاعها هي جزء من الإبداع الشعري في مختلف العصور الأدبية، فإن هناك من يرى أن تلك (العواطف الأليمة) تثير آلام القراء، وتشعرهم بما ينغص عليهم حياتهم، ويكدر صفوها، لأن الأدب – وفق هـذا التصــور – ينبغي أن يخفف من حدة تلـك الآلام «لا أن يلهب بها النفوس، ويشوّه الحياة في وجه الأحياء»[2].

فهذا الــرأي يرى تصادماً بين التعبير عــن هموم الذات وأوجاعها وبيــن ما ينبغي أن يؤديه الشــعر من وظيفة فــي تزيين وجه الحياة في أعين المجتمع، والترويح عن النفوس المتعبة؛ ولذلك يرى هذا الاتجاه أن هناك فرقاً «بين إثارة العاطفة الأليمة وبين تصوير الآلام الإنسانية، ذلك التصوير الذي يعد مصدراً خصباً للفضائل النفســية، وللنصوص الأدبيــة الســامية؛ لأنه يبعث الرحمة والإشــفاق، ويدعــو إلى المعونة والإحسان»[3].

ولكن في الواقع أن تعبير الشاعر عن آلامه وهمومه الذاتية – التي قــد تكون جزءاً من همــوم المجتمع – ليس إتعاســاً للمتلقي، أو تقبيحاً لوجــه الحياة في عينيه، وإنما هو إحدى وظائف الشــعر في التجســيد الصادق للنفس الإنســانية التي تتباين في انفعالاتها وأحاسيســها، وبين تلــك الأحاسـيس المختلفة التي ربمــا يرى فيها المتلقــي صورة لذاته،

وسلوى لمعاناة قد لا تبتعد كثيراً عما يعانيه المبدع في قصيدته؛ لأن تعبير الشاعر عن أحاسيسه الخاصة وهمومه الذاتية لا يعني انفصاله عن مجتمعه، وإنما قد تكون تجربته الوجدانية تعبيراً دقيقاً عن آخرين، فتكون تعبيراً عن تجاربنا الشعورية الخاصة، ومرآة نرى فيها دواخلنا.

والشاعر الإماراتي في التعبير عن همومه الذاتية لا يختلف كثيراً – من حيث موضوع تجربته – عن هموم الشعراء في كل زمان ومكان، فهو يجد نفسه أسيراً للمعاناة، والإحساس بالألم الذي يدفع به إلى الشكوى، والتغني بأوجاعه وهمومه الذاتية، على اختلاف بواعثها، وإن أخذت بعض ملامح تلك التجربة شيئاً من خصوصية البواعث الاجتماعية في الشعور بالاغتراب المكاني الذي فرضته ظروف المجتمع وتركيبته، وهو ما ستتناوله الدراسة عبر هذا الفصل، إلى جانب أبرز اتجاهات الشاعر الإماراتي في التعبير عن همومه الخاصة:

أولاً – الشكوى والإحساس بالألم:

تتقلب حياة الإنسان بين وجهي الدنيا: السعادة والشقاء، بقدر ما تحمله يد الأقدار إليه من فرح يغمره، أو ترح يكابده، ولكن الثابت أنه لا تخلو – أو يكاد – حياة إنسان من لحظات ألم يستشعر فيها مرارة ظلم، أو جفاء صديق، أو أوجاع مرض، أو انكسارات يأس، أو غير ذلك من أوجه المعاناة التي تجمع بني البشر في ثوبها.

ولأن الشاعر يمتلك أدواته الفنية في التعبير عن معاناته فإنه يجعل من قصيدته متنفساً لآهاته وزفراته، ومرآة تعكس صورته النفسية إزاء تلك الحالة الشعورية التي يتملكه فيها الإحساس بالألم، ومن ثَمَّ

كان التعبير عن المشاعر القاتمة وأنّات الحزن والأسى الذاتي أحد أهم بواعث الإبداع لدى شعراء هذا الاتجاه، «فحوت أشعارهم عبارات الشكوى والأنين والمساء، والسحب القاتمة، وصروف الدهر والموت، وبعض المواقف التي يمكن أن تثير شيئاً من الأحزان الخاصة»[4].

وتشكل الشكوى – على اختلاف بواعثها الإنسانية – جزءاً أصيلاً من موضوعات القصيدة الوجدانية في الشعر الإماراتي، ويأتي في مقدمة شعرائها خلفان بن مصبح الذي انعكست معاناته مع مرضه الذي ألمَّ به في ريعان شبابه في قصائد تتشح بنظرة سوداوية إلى الحياة، تعكس معها «نزعة إنسانية تترك أثرها في النفس، وتشخص حالة الضعف الجسدي، وهي تصارع الروح الشابة المتوثبة، والمتطلعة للمستقبل لتسهم في العطاء، وإثبات الذات»[5].

فالمُطالِع قصائد الشاعر يدرك بوضوح أن شعر الشكوى يمثل الجزء الأكبر من أغراضه الشعرية، وقد امتزجت شكوى المرض بغيرها من بواعث الشكوى في بعض شعره، يقول:[6]

إلى أي شطر من حياتي أيممُ
وكل الذي فيها سموم وعلقمُ

وما أبتغي منها وقدماً عرفتها
وقد عشت فيها ناقماً أتبرمُ

وما ذقت إلا شدة البؤس والبلا
فحسبِي من دنياي ما كنت أَعلمُ

يحمل الأسلوب الاستفهامي إحساساً عميقاً بالألم، ومرارات

الشـكوى مـن الحياة، حين يصور الشـاعر في مشـهده حيرة إنسـان تحاصـره الأسـقام وعذابات النفس مـن كل اتجاه، فلا يـدري إلى أية وجهة أو سبيل يمضي، ويتضح هذا الإحساس الحاد بالمأساة أكثر من خلال تكثيف الألفاظ التي تجسـد تلك الحالة الوجدانية، جامعاً بين الألم المادي فيما يتجرعه من (السـموم والعلقم وشدة البؤس والبلا)، والألم المعنـوي فيما يعانيه من (النقمة والتبـرم)، وهو ما جعله يفقد في الغد (أمل) الحياة بعدما ذاق (ألم) الماضي والحاضر.

وهـذه الظلال الكئيبة من الإحسـاس بالألم وشـكوى الحياة لا تكاد تغيـب عن ديوانـه حتى في قصائد الغزل التي تشـاطر الشـكوى في أغراضـه الشـعرية، فهو في أكثر مـن قصيدة يجعل آلامه الجسـدية وشكواه جزءاً من معاني عاطفة الحب لديه، يقول:[7]

سأرجو ولو أن الرجاء عقيمُ
وأحيا ولـو أن الحياة جحيمُ

وأترك قلبِي سـادراً دون حبه
يـجـاذبُ إلـفـاً فـي حشاه يقيمُ

فإنْ كان جسمي مسقماً ومعذباً
فـإنَّ فـؤادي رغـم ذاك سليمُ

ويتعالى أنين الشـكوى فـي قصيدته (أداة الظلـم) التي تمتزج فيها مشـاعر الشـكوى من المرض والدهـر والحب، وكأنمـا ثالثة الأثافي تجمعت على أركان ذاته، فيجسد مشاعره القاتمة قائلاً:[8]

زمـــان تـقـضـى مــا أمـــر مقامه
وأشــقــى لـيـالـيـه وأردا وأظـلـمـا

إذا ردّت الـذكـرى إلــيَّ خياله

أراه أمــامــي كــاشــراً متجهما

حقيقة هـذا الـكـون دومــاً مريرة

تـجـرعـهـا قـلـبـي أســى وتـألـمـا

لقد سئمت نفسي حـيـاة تكاثفت

ظلاماً فلا أرضــاً تضاء ولا سما

تحملت فيها الـشـر حتى عرفته

وأصبح عندي الخير والشر توأما

وما أنا بالواهي الجبان ولا الذي

مـن الـضـر والآلام يشكو تبرما

ولكن قد ازداد المزيد وأوشكت

عـرى الصبر بعد الثبات تحطما

ولاح مـنــار لـلـحـقـيـقـةِ واضـح

تغطت به الأوهـام وانكَشف العمى

يســتغرق الشــاعر في وصــف إحساســه بأوجاع الحيــاة ومعاناته الخاصة مع اليأس، ورغم أنه لم يتكئ كثيراً في تجســيد انفعالاته على ابتــكار علاقات جديدة في الصور الفنية لتعميق هذا الشــعور الخاص – إذ لا نلحــظ غير صــور تقليدية، كتصوير الذكــرى بوحش متجهم، وطعم الحياة بالشــراب المرِّ – فإنه اســتطاع أن يجعل من التقابل بنية فنية تجسد صورته النفسية أمام المتلقي، «فمن الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر ليبرز إحساسه الذاتي، المقابلة بين الألفاظ والمعاني والصور،

مزاوجـاً بيـن صورتيـن متناقضتيـن، إحداهما متمثلة فـي موضوع المأسـاة، والأخرى فـي الوجود الخارجـي»[9]، وهو مـا اعتمد عليه الشـاعر، حيث أقام مقابلة بين معنى الخير في الوجود الخارجي الذي يحيل إلى السـعادة وراحة النفس وبث دواعـي الاطمئنان لديها، وبين معنـى الخير في موضوع مأسـاته الذي جعله توأماً للشـرور والآلام والأوجاع وبث دواعي القلق والتأزم النفسي.

وتكثيفاً لهذا الإحسـاس؛ قارب الشـاعر بين متناقضين، ففي البيت الرابع اسـتخدم لفظة (الظلام)؛ ليشير بها إلى قتامة تلك الرؤية النفسية التي ألمت به، وفي البيت الأخير اسـتخدم أيضاً لفظة (المنار) للمعنى ذاته – رغم ما تحيل إليه الكلمة من معنى الضوء – حيث جعل الشاعر ضوء المنار كاشـفاً لحقيقة حياته السوداوية القاتمة التي ربما ظن يوماً مـا أن هذا الظلام سينقشـع عن سـمائها، وكأن الشـاعر بهـذا المعنى المغايـر لكلمة المنار أراد أن يكسـب الكلمات في قاموسـه الشـعري الخـاص مدلولاً مـن طبيعة حياته التـي تتلون معها الألفاظ بشـعوره الوجداني القاتم، فاستخدم تلك الكلمة في تأكيده شدة الظلمة بعد أن أتى الدهر إليه بالمزيد، رغم ما أظهره من تجلد وشـجاعة، ولكن المأسـاة غدت عنوان تلك الحياة وحقيقتها.

وعند صقر القاسمي أخذت الشكوى بواعثها من الظروف السياسية التـي أحاطت بـه بعد أن اسـتطاع المسـتعمر البريطانـي أن يقصيه عـن الحكم لما عرف عنه مـن توجه قومي اعتبره الاسـتعمار تهديداً لوجوده بالمنطقة؛ وهو ما نتج عنه عزله عن الحكم، وتمكين أحد أبناء عمومتـه، إلـى أن انتهى الأمر بالنفي بعد إلقائه في السـجن لسـنوات يعاني فيها قسوة السجن ومرارة المجد الزائل، إلى جانب ما ألمَّ به من

مرض، يقول الشاعر في قصيدته (طبيب المعتقل)، مصوراً جانباً من تلك المعاناة:[10]

كفي ألماً عذاب السجن أو ما
نلاقيه من الـهـول الرهيبِ

ظــلام حــالــكٌ كـالـقـبـرِ أحيا
به وحـدي وزمـجـرة الرقيبِ

تمرُّ بي السنون فلا صباح
يـزيـل ببسمة مـنـه كـروبـي

تزلزل صلصلات القيد سمعي
إذا ما اشتقت صوت العندليبِ

ولـو أسعدنني يوماً دموعي
لنفَّسْنَ الكوامن من كروبي

ولـكـنـي أضــنُّ بـدمـعِ عيني
وآهاتي على الدهر الغضوبِ

يبدي القاســمي رغم أنين شــكواه شــيئاً مــن التجلد أمــام النائبات والخطوب التي ألمت به، وقد رسم تمهيداً لهذا التجلد من خلال الصور الفنية في وصف السجن وظلمته، واستدعاء صورة سجّانه وصلصلات قيود الحرية بين يديه، وهي تفاصيل تبرز معها آلامه النفسية ومعاناته؛ ليبــرز بين كل ذلك صلابته، وتماســكه الذي يقـف دون إظهار دموع عينيه؛ حتى لا يتهاوى ما تبقى للأمير السجين من عزة المجد.

ولكـن بواعث الشـكوى عند القاسـمي لم تقف عند ثنائية السـجن والمجد الزائل، وإنما اجتمعت على نفسه مرارات الشكوى من اغترابه في أحضان وطنه، ثم غربته في منفاه، ومن قبلُ تنكر أصدقائه وأقربائه له، وتخليهم عن مناصرته:(11)

إلــى الله أشكو ظلم دهـر صروفه
إلـــيَّ وإن أبــعـدتــهـنَّ دوانـــي

إذا ما انقضى يومي تأملت في غد
بشير سعود تنجلي منه أشجاني

أجول بطرفي علَّ لي في الورى أخاً
يؤاسي جراحاتي ويسمو بأركاني

أرى زمـنـي يـأبـى مـراعـاة ذمتي
أمـا لي عهد يا زمـان فترعاني؟!

أبـيـن أنـــاس لا وفـــاء لـعـهـدِهـم
أعيشُ فلا ترعى عهودي وأيماني؟!

وقد بدت أصداء هذا الألم وبواعثه في شـعر فواغي القاسـمي التي امتزجـت لديها شـكوى خطوب الدهر من المجتمـع حولها، فتقول في قصيدتها (ألم المسيح ردائي) التي أخذ الديوان عنوانها:(12)

أفـنـيـتُ عـمـراً مثقلاً بشقائي
قــدرٌ تعلق مـبـحـراً بفضائي

أمضي وتطويني الدروب كأنني
طيف تـبـدد فـي عـبـاب الـمـاءِ

وأرى الأعاديَ في مسالك حيرتي
متربصين بفرحتي وبلائي

في كل زاوية تفجر حقدهم
وكأنهم قد سرهم إعيائي

والحزن يصرخ في مجامع أضلعي
صخب يردده صدى الأنواءِ

فتخطفتني بالمرارة حسرة
وجعلت أجمع غربتي ورجائي

لملمت فيها ما لقيت من الأذى
حمم تمزق بالأسى أحشائي

استغرقت فواغي في وصف مشاعرها التي يسيطر عليها الإحساس بالقلق والحيرة، وتشف عن احتدام صراع داخلي إزاء واقعها، وتبدو في الأبيات روح المسالمة التي اتسمت بها الشاعرة في معاناتها، بين فرار الهارب عن دروب يتربص بها الأعداء، وارتحال الغريب بأثقاله ورجائه في الخلاص، فهو صراع بين القلب الذي يوجعه واقع الحياة في شرورها، والعقل الذي يرفض أن يعيش هذا الواقع بعيداً عن المثال الذي يتوق إليه، أي أنه صراع بين ثنائية الخير والشر، ومع وجود تلك الحيرة الوجدانية «يحس الشعراء ذوو الاتجاه الرومانسي بالغربة والضياع في هذا العالم الواقعي المليء بالشرور، البعيد عن المثال الذي يتطلعون إليه»[13].

وهذا الشعور بالاغتراب في عالم الواقع يدفع بالشاعر إلى الانكفاء

علــى الذات هرباً مــن واقعه، وتظهر هيمنة (الأنا) في التعبير عن هذا الانكفاء والشعور بالوحدة، وهو ما بدا في تصوير الشاعرة لأحاسيسها الذاتيــة، حيــث أصبحت الذات في خطابها الشــعري «مركــزاً للعالم، وهذه الهيمنة تمارس نوعاً من (الفيض)، بحيث تصبح مفردات الكون داخل القصيدة نتاجاً لهذا الفيض، فيقوم الشــاعر بتسخير العالم ليصبح خادماً لتجربته الذاتية»[14].

فالشــاعرة جعلت من الطبيعة مشــاهد حزينة تتناســب مع حيرتها واضطرابها، وتتلاءم مع رؤيتها النفسية الكئيبة لواقع الحياة من حولها، ففي البيت الأول أخذت من البحر صورة مُبْحِرٍ ضائع بأثقاله لا يهتدي إلــى يمّ أو دليل، وهي صورة تتناســب مع مشــاعر الضياع والشــقاء التي تعيشها، وفي البيت الثاني جعلت من صورة الطيف المتداخل في أمــواج البحر المتلاطمة صورة تعبر عن مشــاعر القلق والاضطراب والشتات، ومن ثمَّ أتت مكونات العالم الخارجي حولها – وهي الطبيعة هنا – موظفة في صور فنية لهذا الإفضاء الداخلي.

وتقترب هند القاسمي أيضاً من ممارسة هذا (الفيض) لبثّ شكواها من مشــاعر الوحدة، والانفصــال الوجداني عن المجتمع، وشــعورها بالاغتراب النفســي، ومعاناة الدهر الذي وقعت في فخاخ غدره، فأطفأ مصابيح أحلامها وآمالها في الحياة، فتقول في قصيدتها (اغتراب):[15]

وحيداً أعيش بدنيا اغترابي
أصارع جور الزمان العصيبْ

فلا الأفـق يفهم سر اكتئابي
ولا الموج يسمع ذاك الوجيبْ

ولا النجم يرنو إلــيَّ بطرف
سنــاه يبيد الـظـلام الرهيبْ

ولا زهـــرةٌ أنتشي بشذاها
تعطر أفقي فتطفي اللهيبْ

ولا طائرٌ يمسح الحزن عني
بـلـحـن رخـيـم نـــدي حبيبْ

ولكن من الواضح فنيّاً أن التعبير عن هذه (الأنا) التي مارســت فيه الشاعرة بوحها بتوظيف مفردات العالم الكوني من حولها – سواء في الأبيــات الســابقة أو في بقية القصيدة – قد أتـــى تعبيراً عن حالة تأملية عارضة أكثر من كونه تعبيراً عن الإحســاس بالألم والشكوى، فالنص يظهــر اندماج الشــاعرة مع مفردات الطبيعة والإحســاس بها، وكأنها تبحث عن لحظة شــعورية لاقتناص هذا الاندماج والتعبير عنه، وليس الاســتغراق في وصف معاناة ذاتية تســتوجب الشكوى؛ ومن ثم يمكن النظر إلى هذه الأبيات التي تحاول الشــاعرة من خلالها الإلحاح على إظهار مشــاعر الوحدة والعزلة النفســية على أنها من ارتباط شــعراء القصيــدة الوجدانية بالطبيعة، ورغبتهم فـــي الاندماج مع مفرداتها في بثِّ مشاعر الإفضاء والتأمل الوجداني العارض.

وقــد ارتبطت الشــكوى لدى بعض شــعراء الإمارات بأحاســيس اليأس ومشــاعر الإحباط والانكســار الممتزجة بالاغتراب عن الذات، والشــعور بالانفصال الوجدانـــي عن محيطهم، ومن هؤلاء الشــعراء الدكتــور أحمد المدني، فرغم ما عرف عن شــعره مــن التغني بالحياة ونشــوتها، والتقلب بين نعيم الطبيعة وســحرها، فإن من يطالع ديوانه

الأخير سيلمس تلك الروح اليائسة المنكسرة التي أخذت تتسلل إلى شعره في أخريات حياته، فنقرأ في قصيدته (عودة الغريب) من ديوانه الأخير تلك الأبيات:[16]

قبرتُ المنى ووأدتُ الشبابْ
وألبسني اليأس ثوب اغترابْ

وعدت لصومعتي موجعاً
كسير الجناح عظيم المصابْ

وكسرت كأسي على راحتي
وأهرقت صهباءها في الترابْ

ومزقت أوتار قيثارتي
وبعثرتها في صموت اليبابْ

وأغلقت نفسي على خافقي
وأبدلت أنغامها بانتحابْ

وعادت حياتي مثل الجديب
تمور عليها رياح الخرابْ

تتلون حياة الشاعر بإحساس اليأس الذي أتى على أركان ذاته، ويظهر جليّاً في ألفاظه التي تلقي على القصيدة ظلالاً نفسية كئيبة بفناء الحياة وانعدامها: (قبرت، وأدت، كسير، الجديب، الخراب)، وفي الصور التي تقابل بين مظاهر النعيم: (كؤوس اللذة، أنغام القيثارة) ومظاهر البؤس والانكسار: (الجناح الكسير، وانتحاب النغم)، وقد تلاحقت صور هذا الإحساس مع كل بيت؛ ليبرز الشاعر تنوع الألم

والمعاناة التي انتهت بالعزلة والانغلاق على نفس عصفت بها أحاسيس العدم.

وهـذه اللحظات اليائسـة التي سـيطرت على المدنـي في قصيدته تكـررت لدى بعض الشـعراء، غير أن هناك أصواتـاً قد تفتح مع تلك المشـاعر نافـذة من الأمل ورجاء السـعادة، رغم ما قد يكتنف نفسـية الشـاعر من أوجـاع تجعله يجـأر بالحزن والأسـى، وتتعالى زفرات صدره بالأنين، وهو ما نلحظه عند رهف المبارك في قصيدتها (أخشى الجـواب) التي تتأرجح فيها بين أحاسـيس اليـأس والرجاء فتحمل في اسـتفهاماتها أملاً – ولو ضئيلاً – وسـط انكسـارات الواقع النفسـي، حين تبحث عن سـبيل تتخفف فيه من أثقـال الهموم، وتجد معه ترانيم السعادة:[17]

أسائل دمعتي هل لي سبيل
إلى كفِّ الهموم عن الفؤادِ؟

وهل يوماً أرى قلبي سعيداً
يميس هناءة ويميل شـادي؟

وهل تمضي عصور الحزن حقّاً
وهل تفنى سلالات الأعادي؟

لعمري إنني أخشى جواباً
يسربلني ثـيـابـاً مـن سـوادِ

قضيتُ العمر أبحث عن أمان
ولا أثـرٌ لـذا الأمـل الـمـرادِ

ينبعث الإحساس بالألم هنا من صراع داخلي، حين تبحث الشاعرة عــن غدٍ تجد فيه أســباب الســعادة؛ للتخلص من واقــع يمتلئ الوجدان فيه ببواعث الشــكوى، فهي أحاســيس خوف واضطــراب وقلق، وقد انعكســت أصداؤها في الخوف من المجهول، والانكسار أمام إخفاقات الحــظ التي تنهزم معها الســعادة كلمــا اقتربت الشــاعرة منها، ولذلك جعلت من تطلعها إلى الســعادة اســتفهاماً تخشى في الغد الإجابة عنه، ولعل هذا الشعور بالقلق هو ما أفضى بها إلى أن ترى في قصيدتها (ما الســر؟) أن الحياة كلها تعب، وكأنما تطل من بين أبياتها روح المعري حينما قال: «تعب كلها الحياة»:[18]

تــعــبٌ وكــل حــيــاتــنــا تعب
نصحو ننام على العذاباتِ

والأفـــق مــزحــوم ومــنــكــدر
شكوى القلوب بــلا نهاياتِ

في أي ركـن تركن البشرى
في أي سطر؟! في الخرافاتِ

أتى الأســلوب الخبري بخطــاب يأخذ عمومية المســلمات، وكأنما أضحى الحزن والتعب والمعاناة لدى الشاعرة من طبيعة الحياة اليومية التي تنام عليها وتصحو عليها، ثم أتى الأســلوب الإنشــائي باســتفهام يحتمل في تأويله المجازي اســتنكاراً وســخرية وتعجباً، لتأتي الإجابة متسقة مع هذه المُسلَّمة.

ولــم تبتعــد بواعث الشــكوى لــدى بعض شــعراء الإمــارات عن

الإحســـاس بالفناء، والســـير نحو مصير الحياة المحتوم، والشعور بأن ركب الحياة بدأ في الرحيل، فأتى الشـــيب وخريف العمر ضمن صور اليأس والبؤس، كما في قصيدة (أطلال) للدكتور شـــهاب غانم الذي نفذ إلى شكوى الحياة من الحديث عن مظاهر الشيب قائلاً:[19]

مالي أحس بريح البؤس تعصف بي
والـــداء ينهشني والـــهمّ والقلقُ

ولّى الصبا وربيع العمر مقتبل
وكلل الشيب فـودي فهو يأتلقُ

وشبت النار في الأضلاع هائجة
حتى هوى القلب في الأطلال يحترقُ

ماذا جنيت لكي أشقى بلا هدف
أحيا تلازمني الآهـات والأرقُ

قد خيم البؤس من حولي وغلفني
ليل بهيم فـلا فجر ولا شفقُ

وقد أتى الشـــيب في أكثر من موضع لدى الشـــاعر مرتبطاً بشكوى الحياة، وكأنه لازمة لشـــكاياته الأخرى، كما في قصيدته (انعتاق) التي يقول فيها:[20]

فات الذي فات.. لا حزن ولا عتبُ
قد غيض الغيظ في أعماقنا التعبُ

والداء والشيب والعمر الذي سلختْ
عقوده في طـلاب ما له أربُ

نسعى إلى العلم في دنيا يسود بها

جهل ويختال فيها الزيف والكذبُ

ولعل من الطبيعي جداً أن نجد لدى شعراء اقتربت بهم السنون من مظاهر الشيب ارتباطاً بين انطباعات هذه المظاهر في نفوسهم والتعبير عن الشكوى، سواء كانت أحاسيس ذاتية خالصة، أو نابعة عن واقعهم ومحيطهم الاجتماعي، ولكن استخدام هذا المعنى لدى من لايزالون يدبون في دروب الحياة بعنفوان شبابهم، لا شك أنه يحمل معه دلالات فنية وشعورية عميقة بالمعاناة النفسية؛ لأنه استحضار لأحاسيس من ملَّ الحياة وإحباطاتها، ورأى اقتراب فنائها بين عينيه، كما في قصيدة (مع الليل) للشاعر سيف المري الذي جعل هذه الثنائية أداة تعبيرية في تجسيد شكواه بالمقارنة بين أحاسيس الشيب وذكريات الصبا، رغم أنه قال القصيدة وهو ابن الثانية والثلاثين من عمره، كما هو واضح من تأريخها بالديوان:[21]

دموع الضنى بالحميم اسكبي

فقد رحل الصبح عن ملعبي

وعاد الدجى معتماً مظلماً

وغادر خلف المدى كوكبي

أقلب سفر الصبا باكياً

كأني ما كنت ذاك الصبي

وألهث خلف السراب الكذوب

فيا نفس من وهمه فاشربي

تمنيت في العمر ساعة أنسٍ
تخفف عن خاطر متعبِ

وعن لحظة خبئت في الزمان
بها بسمة للفتى الأشيبِ

تتداعى ذكريات الطفولة في وجدان الشاعر، منقباً في سِفر الصبا عن أحاسيسه المفقودة التي غدت مع الأيام سراباً، وهذا التداعي سمة لدى شعراء الوجدانية الذين «يجدون في الطفولة رمزاً للبراءة والنقاء، ويتمنون لو عادوا أطفالاً لا يشغلهم ما يشغل الكبار من هموم ولا يدنسهم ما يدنس وجدان الكبار من آثام»[22]، والمقارنة هنا ليست بين الصبا وشيب الجسد، وإنما بين الصبا وشيب الروح؛ ولذلك كان استدعاء أحاسيس الشيب استسلاماً مبكراً منه في مواجهة الحياة وهمومها.

وقد جعل الشاعر من الصبح والليل صورة رامزة للصبا والشيب، وامتداداً لهذه الصورة تمنى زوال حياته في صورة فنية مركبة، بإضافة الشمس إلى العمر، ثم تشخيصها بالنداء؛ كي تميل إلى الغروب وتنتهي همومه ومآسي حياته، كما ينتهي النهار حين تمضي شمسه إلى الرحيل، مختتماً قصيدته باستفهام يشف عن استبطاء هذا المصير الذي يتعجله؛ كي ينهي معاناته، يقول:[23]

أعاتب ذا الدهر لو كان يصغي
وليس على الدهرِ من معتبِ

فيا شمسَ عمرٍ كثيرِ الهموم
أما آن يا شمسُ أن تغربي؟!

وهو ما نجده لدى علي الشــعالي الذي يستشعر في شكواه أحاسيس الشيب في عقده الثاني، تعبيراً عن مرارات العناء ولوعات الأسى التي يكابدها:[24]

أكابد لوعتي وأخـوض دمعي
وسحقاً للعذاب هـو الأخـسُّ

جنيت الشيب في بستان زهر
فكيف الشوك والعشرون غرسُ

والمتلقي حين يريد أن يعايش أحاسيس شاعر فإنه يبحث عن بواعث تلك الشــكوى؛ كي يقف على حجم المأســاة، ولكــن في بعض القصائد قد لا يلمس ســبباً أو باعثــاً محدداً لهذا التألم والشــعور باليأس، فيبوح الشــاعر بأوجاعه دون الإفصاح عن بواعثها، إذ قد يدفعه إلى الشكوى مجرد إحساس عارض بالحاجة إلى التغني بالألم والحزن، وهي طبيعة الشــعراء الذين قد يفضي بعضهم بمشــاعر غير مبررة البواعث أمام المتلقي، فتأتي «غامضة غائمــة مجهولة المصدر، حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن، ويشكو لمجرد الشكوى، أو كأنه يجد في الحزن متعة، أو في الألم لذة، كما يجد في الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن ولذة الألم»[25]، وهو ما يمكن قراءته في قصيدة (إني مللت من الحياة) للشاعر كريم معتوق الذي يبدي سأمته دون أن يضع أيدينا على سبب يبرر تلك السأمة، والشعور بالضجر الذي تتصاعد معه شكوى لا ترى الخلاص إلا في الموت، يقول في بعض أسطرها:[26]

إني مللت من الحياةِ

مللت من وجهٍ يقوم من الصباح إلى المساءْ

كي يكتب الشعر القديم مع الجديد

كتبت ألف قصيدة

إني كتبت بما أشاءْ

ومللت من صوت تكرر

فالقصيدة كلها نزفٌ

توشح بالضياءْ.

وهذا الشعور العارض بالألم النفسي هو إحدى سجايا البشر الذين تتأرجح انفعالاتهم إزاء الحياة بين الأحاسيس الوجدانية المتقابلة، فالشاعر قد «يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حد التناقض»[27]، فتتقلب تجربته الشعورية في الديوان الواحد، بل وربما في القصيدة الواحدة بين أحاسيس السعادة والشقاء، والألم والأمل، ومشاعر الإقبال على الحياة والتبرم بها، فهو تفسير لطبيعة الإنسان.

ـ ثنائيات فنية في شعر الشكوى

ارتبطت بعض قصائد الشكوى والإحساس بالألم لدى شعراء الإمارات بثنائيات تشكلت مع: العيد والصمت والأماني، وهي ثنائيات تحمل دلالات نفسية عميقة لما فيها من مفارقة؛ إذ إن هذه المظاهر الثلاثة من المفترض أنها تتناقض مع بواعث الشكوى والإحساس بالألم النفسي؛ فالعيد بما يبعثه في النفوس من بهجة وسرور، والصمت

بمـــا يقتضيه مــن زوال أداة الإفضاء والبوح بالمشـــاعر، والأماني بما تحمله من دلالات السعادة النفسية؛ كل ذلك يجعل اجتماع هذه المعاني مع الشكوى ثنائية محملاً بمعانٍ كثيفة من المعاناة الشعورية:

أ – ثنائية العيد والشكوى:

على عكس ما هو مألوف في مجيء العيد حاملاً معه مظاهر البهجة والانشراح، فقد كان لدى البعض مثيراً لمشاعر الحزن وأنين الشكوى، حين يجتر معه الذكريات الأليمة وبواعث الأسى، وهو ما شكَّل ظاهرة فـــي القصيدة الإماراتية، حيــث أتى أحياناً لازمة من لوازم التعبير عن الإحســـاس بالألم النفســـي على اختلاف بواعثه، كمـــا عند عبدالرحمن كلنتــر الذي لم يعد يــرى في العيد مظهراً للبهجــة، بعد أن قتل الحزن في قلبه كل فرحة، فيقول في قصيدته التي أتى (العيد) عنواناً لها:[28]

يا بهجة العيد والأحزان تعصف بي

غاب السرور وهدّ الجسمَ إنضاءُ

لا يرى الشاعر مع العيد سروراً بين أحزانه التي عصفت بسعادته، وأنضــت جســده، فيظهر كأنه يريــد أن يقيم تحدياً بين قــوة العيد الذي شخصه في نداء بهجته، وبين قوة الحزن الذي جسَّمه في صورة رياح عاتيــة، وكأنما أراد أن يقول: إن حضور هذا العيد الذي أطل بمظاهر بهجتــه كان ضعيفــاً أمام عاصفة الحــزن التي أتت عليــه، بل إنه في قصيدة أخرى يرى العيد ذاته مثيراً لأكداره وجراحه التي لا تندمل:[29]

قد هيج العيد جرحاً كان مندملاً

والنفس تنسى ويبقى الجرح والأثرُ

وينطبع وجدان فواغي القاسمي بانطباعات الأسى من مغالبة الأشواق التي أقفرت أنس العمر، فلم تعد تحيا ما يحياه الناس في عيدهم من أنس وبهجة، تقول:[30]

تحجرت المآقي عن هطول
وقد كانت بأدمعها تجودُ

وبت أغالب الأشواق وجداً
وتسهدني من الذكرى وعودُ

وأقفر من ربوع العمر أنس
فلا عيد الأنام لديَّ عيدُ

أما عند محمد بن حاضر فقد ارتبطت ثنائية الشكوى والعيد بالطبيعة التي أسقط عليها مشاعره، وراح يصف من خلال مظاهرها هذا الإحساس الباهت الذي غابت عنه بهجة العيد كما غابت عن الطبيعة كل مظاهر إسعاد النفوس، فيقول:[31]

ها هو العيد عاد ملء الزمانِ
بالأمانيِّ أين منكَ الأماني

عاد فالروض لا العنادل فيه
صادحات ولا شذا الأقحوانِ

عاد بالذكريات من كل لون
باهتات على شفاه الزمانِ

وظّف الشاعر الطبيعة في التعبير عن حالته الشعورية، فاشتق من

مفرداتها الرامزة لمظاهر البهجة والسعادة صوراً تجسد أحاسيس الكآبة وانغلاق النفس على الأسى مع عودة العيد إلى الدنيا، وقد نوَّع الشاعر في صوره بين الأحاسيس الداخلية للذات: (الأماني، والذكريات) وبين مدركات الحواس (رؤية الروض، وصوت العنادل، ونسيم الأقحوان)؛ لتموت فرحة العيد بين كل هذه المشاهد الحسية، ويغدو طرب العيد ندب عزاء من قوافي الشعر الحزينة.

وقد أتت الصورة البصرية في الذكريات الباهتة على شفاه الزمان، معبرةً عن عمق الإحساس بالحزن؛ لأن العيد بالحسابات الفلكية هو جزء من هذا الزمان الذي أصبح هو ذاته مرتلاً لأحزان الشاعر، ومن ثمَّ كان تكرار فعل العودة إلحاحاً على توصيف هذا الشعور بكل مظاهر قتامته.

ويبحث الشاعر في القصيدة الوجدانية عن كل ما يكثف به تصوير أحاسيسه الذاتية في غمرة مشاعر الحزن والأسى التي تعتصر فؤاده، فأحمد عبيد لم يجعل شكواه فقط من العيد الذي لم يستطع أن يعيد إلى روحه الإحساس بالسعادة، وإنما جعل قصائده في بثِّ تلك الأحاسيس باعثاً لها:[32]

يبقى القصيدُ يبث فيض مواجعي
ويزيد من ألم يزيد سهادي

إن كانت الكلمات أغوت شاعراً
فلقد هوت فيه بقعر الوادي

أنا ذلك الألق الذي انطفأت به
كلماته في غمرة الأعيادِ

وتـطـايـرت ذراتـــه وتفرقت

بين الصدى وأثيره المتهادي

أراد الشـــاعر أن يأخذ المتلقي في كلماته المشحونة بأوجاع الفيض وأنيــن البــوح إلى عالمه الشــعري كي يبث له شــكواه؛ لأنه جعل هذا البوح جزءاً من بواعث الشــكوى لديه، وبذلــك أضحت الكلمات عنده صورة من صور الانكســار والضياع، فتهوي به حيناً في وادٍ متقعر، وحينــاً تتناثر مع روحه المتعبة في غمرة الأعياد، وقد اختار الشــاعر (الكلمــات) محوراً للتعبير عن مواجعه التي ما اســتطاعت الأعياد أن تكشفها عن روحه؛ لأنها رمز لأحاسيس المبدع الذي يفرغ فيها طاقته، وهي بذلك تكون معادلاً لمشاعره التي ضاعت كما ضاعت كلماته في غمرة الأعياد.

أما هند القاســمي فقد أتت ثنائيتها بأسلوب يتســم بالمباشرة، فرغم اعتمادها على التشــخيص في مناجاة العيد لبث شكوى الحزن المتجذر في أعماقها، لكنها لم توظف طاقتها الانفعالية في صور فنية تبرز هذه المعاناة، إلى جانب أن أبياتها تظهر فيها نبرة انفعال غضب تعلو على نبرة الحزن:[33]

أيهــا العيــد تمهــل — كيــف ألقــاك بغمــي

كيــف ألقــاك وجــرح — في صميم القلب يدمي

هل أنا يــا عيد جلمود — لكــي أخفــي سُــقْمي

مــا أنــا طفــل صغير — لعبــة البالــون حلمــي

في حياتي كــم أعاني — من أسى الدهر ووهمي

ولأن النزعــة الوطنيــة والقوميــة ترتبــط عند الشــاعر الوجداني بالذات، كانت هموم الوطن جزءاً من شكواه التي أتى العيد في بعضها رمزاً لانكســار الوجدان العربي على امتداد جغرافيا هذا الوطن، ومن الشعراء الذين احتشدت أعمالهم بهذا البعد القومي عارف الخاجة الذي ارتبــط التعبير عن أحاسيســه الذاتية في كثير مــن أعماله بأوجاع الهم القومي، وقد احتشــدت قصيدته (صلاة العيــد والتعب) بالصور الفنية التي زاوج فيها بين العيد والشكوى من الواقع العربي:[34]

تعب ونجواك استطالت أنجمي

والسجن والأيام حرب في دمي

مــا أن تعلمت الــقــراءة ليلةً

حتى رأيت الحرف يشنق في فمي

عــيـد بــلا عــيـد يـطـل ويختفي

مــا بين أحــلامــي وبـيـن تألمي

وحدي أحدق في الجنازة حاملاً

وطناً يخربش في حدود توهمي

اجتمعت على نفس الشــاعر أوجاع الدهــر والقيد، فغدا العيد جزءاً مــن آلام الواقع الذي يحيا معه صراعاً نفســيّاً حــاداً، بين أحلام يتطلع فيها إلى التحرر من أغلاله وأن يتحدث دونما خوف، وبين آلام الواقع الــذي يفتــح عينيه عليه، فتُقتل في نفســه بهجة العيد مــع أحداث أمته، وقــد تكررت تلــك الثنائية في أعمال الشــاعر غير مَــرَّة، يجمع بينها هــذا التناقــض الصارخ بين ما ينبغي أن يحيل إليه العيد من أحاســيس

بهجة، وبين ما عليه الواقع من انكسار، «ورؤية نكوصية يائسة تتبدى قسماتها من خلال صورة العيد ذي الوجهين المتناقضين»[35].

ولم تبتعد قصيدة (عيد) لشهاب غانم عن هذا الإحساس؛ إذ يرى أنه لم يعد لبهجـة العيد مكان في قلوب تمتلئ بأوجاع وهموم الأمة النائمة على خزي وفرقة، يقول:[36]

يا عيد، لم يبق في الأعياد أوطارُ

كيف السرور وملء القلب أوضارُ

أكلما عـدت تلقانا برقدتنا؟

كنومنا ما رأى كهف ولا غارُ!

تضامن الـعـرب آمـال مبددة

ووحـدة العرب تاريخ وأخبارُ

وهناك أصوات شـعرية شـابة ارتبـط العيد لديها بنبـرات الحزن والأسى كما عند شيخة المطيري التي ظهر بوضوح في قصائد ديوانها الأول نبرة حادة من الحزن والشـجن وأنات الرثاء، وقد أتى العيد في قصيدتها (بأية حال عدت) منسجماً مع تلك الروح المليئة بآهات الوجع الوجداني، والقصيدة تناص شعري مع المتنبي، تقول في مطلعها:[37]

جفتْ على أرضِ لقيانا المواعيدُ

وغـادرت طيب دنيانا الأغاريدُ

عامان يا عيد والذكرى مؤرقةٌ

والوصل وعدٌ وما وفيت يا عيدُ

ومما سبق من نماذج يتضح أن ثنائية العيد والشكوى جاءت حاملة ظلالاً نفسية عبرت عن أحاسيس الأسى على اختلاف بواعثها.

ب – ثنائية الصمت والشكوى:

الصمت في النص الأدبي جزء من التعبير عن المعنى؛ لأنه مساحة أمام المتلقي لقراءة خطاب الشـاعر غير الملفوظ، وتأويل يسمح بعديد مـن المعاني، فقد نسـمع من صوت الشـاعر المضمر فـي طيات هذا الصمت كثيراً من المعاني التي لا تحملها تعبيرات الفيض والبوح.

ولأن الشـكوى إفضاء بما في النفس من معانٍ؛ كان معنى الصمت في التعبير عن أحاسيس الحزن مفارقة لها دلالاتها الفنية، حين يتحول الشـعر إلى احتجاج يرفض به الشاعر واقعه، وهو ما نجده لدى بعض شـعراء الإمارات الذين كانت دلالات الصمت لديهم جزءاً من التعبير عـن الشـكوى، كما عنـد عبدالعزيز إسـماعيل الذي جعلـه ملاذاً من الأسى، فيصول بهذا الصمت في حومات القصيدة:[38]

ألوذ بصمتي كلما شفني الأسى
وللصمت آمـاد أجـلّ وأبعدُ

أعيذ قصيدي أن يكون مطية
فشعري، كقلبي، جامح متمردُ

إنه اعتزاز بالكلمة يؤثر معه الشاعر الصمتَ كلما استبد به الحزن والألـم النفسـي، فـكان الصمت معـادلاً للحرية التي تأبى الانكسـار، وترفض للكلمة أن تكون مطية للسير في ركب التبعية والخنوع، وهذه

الـروح الجامحة المتمردة هي التـي جعلت الامتناع عن مفردات اللغة المنطوقـة والمكتوبة صياحاً يعلو في الوجوه، محملاً بدلالات الرفض والتمـرد، وهو في ذلك يجسـد إحدى سـمات هذا الاتجـاه في هروب انعزالي عن الواقع، بوصفه شـكلاً من أشكال التعبير عن رفضه، كما فـي قصيدته (دفاعاً عن الصمت) التي أدى فيهـا تعبيراً فنيّاً دقيقاً عن إحساسه المسحوق وقلبه المكسور، من خلال اكتساب (الصمت) معنى (الاحتجاج)، وإبلاغ الشكوى، يقول:[39]

قلمي مكسور مسحوق حتى النُّسغ الأسود

لن أغمسه في حبر مشبوه مستورد

لن أكتب إلا ما شئت أنا..

إلا ما أرضى عنه.. لن أستفتي إلا قلبي

إني أحتج عليكم بالصمت ولا أتردد.

وهـذا الصمـت الذي يأتـي للتعبير عـن التمرد ورفـض الواقع – بوصفه شـكلاً من أشـكال التعبير عن الشـكوى – كان حاضراً أيضاً عند محمد العبودي في قصيدته (رفض)، تعبيراً عن الإحسـاس بحقه المسلوب، فكان الصمت جبروتاً في وجه هذا القهر، يعادل حجم قضيته (الأرض) بكل بواعث التمرد على القهر والسلب والدم، يقول:[40]

يا حسناء

من مثلي؟؟

أنا المسلوب في حقي

وصمتيَ حجمُ هذي الأرض..

حجم الكون..

حجم الرفض..

صمتي صرخةُ المكبوت

صمتي يحملُ الجبروت

يا حسناء

في صمتي

دماء القَهر في الشرق.

اعتمد العبودي في تعميق إحساسه لدى المتلقي على تضخيم معنى الصمـت؛ محاولةً منه أن يظهر صلابته من خلال قوة صمته الرافض للقهـر والخنوع، رغم مـا يبدو في النص من انكسـار وقلة حيلة، وقد يقصد الشـاعر بهـذا التضخيم الكثرةَ العددية لضحايـا هذا القهر الذي يمتلـئ به الشـرق، أو حجم حقه المهدر في الحياة بـل والموت أيضاً، فالنص مفتوح على التأويل؛ لأنه خطاب يتأرجح بصاحبه بين شـكوى الضعـف، وتمرد الجامح، والرابط بينهما دلالات الصمت العاجز حيناً والرافض حيناً آخر، يقول:[41]

يا حسناء

من غيري له حقٌّ

كحقي في ضياء الشمس؟

وفي قبر على الأرض؟

فصمتي نظرة الغرقى

إلى الغرقِ..

يا حسناء

صوتي لم يكن صوتي

فخلفي ألف قافلة من الرق

تسير بيأسها المكبوت في صمت

على ورقي.

ومانع العتيبة كان أكثر الشعراء توظيفاً لمعنى الصمت ودلالاته في بث الشكوى والتعبير عن أوجاع الذات، بالنظر إلى غيره من الشعراء، وربما كان ذلك لغزارة نتاجه الشعري وتنوعه، فنقرأ في ديوانه (مشاعر) معنى الصمت بديلاً عن دموعه، بتعبير تمتزج فيه المتقابلات:[42]

أشعلت في ليل الأسى قنديلا
وجعلت صمتي للبكاء بديلا

في الصمت أضحك أو أضاحك دمعة
بين الجفون تهيأت لتسيلا

تفصح الصورة الفنية في تشخيص الشاعر للصمت عن شعور مضطرب إلى حد التناقض، فبين مشاعر الأسى التي جعل فيها صمته

بديــلاً عــن بكائه يتحــول هذا الصمــت الباكي إلى نديــم يضاحك معه دموعه في ليله الحزين؛ وهو اضطراب شــعوري يكشــف في معنيين متناقضين عن الإحســاس بالألم النفســي، والصراع الخفي الذي عبر عنه في قصيدة أخرى قائلاً:(43)

وبعض الصمت ينطق دون صوت

وتـبـهـرنـا مـعـانـيـه الـجـلـيـةْ

لــه فــي وجــه صـاحـبـه بـيـان

وشــرح لـلـصـراعـات الخفيةْ

وقد أتى الصمت عند أحمد عبيد مرتبطاً بالزمن النفســي؛ ليكشــف عن صراعه مع الوقت الذي يحيا فيه بين صمته ومشــاعر يأســه، فلم يكن الصمت لديه صرخة قوة كما عند عبدالعزيز إسماعيل، أو إظهار صلابة كما عند محمد العبودي، أو نديماً يحاكي فيه عجز قواه كما عند مانــع العتيبة، وإنما هو عاره الذي يتوارى به خجلاً، فيطوي به نهاره ويقضي فيه ليله وبوحه الذي يفيض بأوجاعه:(44)

أعد الصمت، صمتاً بعد صمت

مساءاتي يضيع بها نهاري

وتأكلني الثواني بين يـأسٍ

وبين الصمت في خجل وعارِ

وتشعلني الدقائق في جنوني

وتوقدني إذا طـال انتظاري

وتحترق القوافي علّ بوحي

تضمخ بالعبير المستعارِ

وفاض البوح من صمتي وبانت

صـبـابـاتـي قبيل الانـتـحـارِ

ولـم يفارق معنى الصمت عند صقر القاسـمي قضيته في شـكوى الدهر، فكان الصمت نهاية لنداءاته اليائسـة التي ذهبت أدراج الرياح، بـل جعـل منه نصيره الذي يرثـي لحاله، وكأنه يسـتعيض به في هذه الصورة التشخيصية عن جميع من حوله:[45]

ويؤلمني همٌّ على النفس جاثم

أراه على طول الطريق حيالي

أعلل بالآمال نفسي وأين لي

مجال أرى لي فيه تحقيق آمالي؟

دعوت فلما لم أجد لي سامعاً

جنحت لصمتي راغماً فرثى لي

فالصمت نهاية لليأس الذي أورثه إحساساً بالهمّ، ورغبة في العزلة، والخلـود إلى مناجـاة صمت خرج عن طبيعته إلـى نقيضها؛ ليمارس حالة البوح والرثاء لنديمه، وفي ذلك دلالة على عمق الإحسـاس الذي أنطق الصمت.

وفي قصيدة (أنشودة دامعة) يميل المدني إلى المباشرة في تعبيراته الوجدانيـة، فلـم يسـتطع أن يمنح النـص طاقة تعبيريـة تعبر عن قوة

الانفعال الشعوري؛ وهو ما أضعف من شاعرية تلك الثنائية في تعميق الإحساس شيئاً ما، يقول:[(46)]

كلّ يوم أذوب في البعد صبرا
وألاقـــي الأيـــام حـلـواً ومـرا

في ضلوعي من الزمان شكاة
قد روتها الدموع للصمت شعرا

لست أرجو من عالم الطين شيئاً
فهو مثلي ينهد خُسْراً ونصرا

فهو يقترب بأبياته الذاتية من توصيف لأحوال الإنسان المتباينة مع أحداث الدهر، بمرارة الأيام وحلوها، وانهزامات الذات وانتصاراتها، فـكان معنى الصمت – الذي أراد به مناجاة ذاته بالشـكوى – بين هذا التوصيف لا مبرر له؛ لأنه لم يمنح معاناته خصوصية من الممكن أن تحمل المتلقي على التجاوب معها والانفعال بها.

أما هند القاسـمي فكعادتها في الاندمـاج مع الطبيعة، كان الصمت جزءاً من هذا الاندماج والتشخيص، فتجعل في الطبيعة إفضاءً ببواعث الصمت الممزوج بعلامات الأسى والوجوم، تقول:[(47)]

يسائلني الكون عن سر صمتي
وما سر ذاك الأسى والوجومْ

وأين استقرت يمامات أمسي
وأيـن تـوارى ضياء النجومْ

فرابطة العشق التي تجمع بين روحها وبين الطبيعة هي التي تجعل صمتها وملامح الحزن المرتسـم على وجهها أمراً لافتاً ومثيراً لسؤال مظاهـر الطبيعـة حولها؛ لأن الصمـت كان خروجاً عن هـذا التآلف والاندماج الذي يجمعهما.

وبأحاسـيس أنثويـة مختلطـة يأتي الصمت في شـعر زينب عامر تعبيراً عن ارتباكٍ شـعوري وسـط زحام من الأفواه لا تقوى على أن تعيش بينها:[48]

ماذا أقول وقد غدا صمتي كلامي

زحمة الأفواه تربكني

وتطحن قمح أسئلتي الشقية

بالذهول وبالجواب اللا احتماليِّ

الغبيِّ

ولا عزاء لفرحتي..

مأساةُ حُزْني

أنني للحزن أعلنت انتمائي.

اعتمدت الشـاعرة فـي تقديم أحاسـيس الحزن علـى المفارقة في معنى هذا الحزن الذي غدا كلاماً يعبر عن أسـى تتوالى معه انفعالات وجدانية: (الارتباك، الذهول، الحزن)، ودخول هذه الأصوات الشـابة في توظيف تلك الثنائية يشير إلى أن حضورها الفني ممتد في الخطاب الشعري الإماراتي.

جـ – ثنائية الأماني والشكوى:

الأمنية حالة وجدانية تتداعى فيها خواطر الإنســان وأحاسيســه في التطلــع إلى أمر ما يطلبه، وهو ما يفهم من قول ابن منظور: «التَّمَنِّي: تَشَــهِّي حُصُولِ الأَمــر المَرْغوب فيه وحديثُ النَّفْــس بما يكون وما لا يكون، وتَمَنَّى الشَّــيْءَ: أرَادَهُ»[49]، وهذه الحالــة الوجدانية التي ترتبط بانشــراح النفس فــي تطلعها إلى أمــر مرغوب لديهــا، وظفها بعض شعراء الإمارات في التعبير عن الإحساس باليأس وشكوى الدهر، في مفارقة تعكس حالة من الإحباط والألم النفسي.

فنقــرأ عند رهف المبــارك في قصيدتها (بقايا أمنيــات) مزجاً بين مشــاعر الاغتراب واليأس وإحســاس الاكتئاب الجاثــم على الصدر، وبين أحلام الشــباب الضائعة التي غدت فيها الأمنيات ســراباً يتراءى أمام عينيها:[50]

أمعلمي مازلتُ أقطن بالأسى دار اغترابْ

فالدهر أوصد دون أحلام المعالي ألف بابْ

واشتد بطش الحادثات.. فقصر آمالي خرابْ

وإذا تعثرت الدروب وضلل المرءَ الضبابْ

أتـراه يزعم أنـه يرقى مـدارات الشهابْ

هي أمنيات في الفؤاد يحفها أمل الشبابْ

تزهو إذا برق المنى.. تخبو إذا جثم اكتئابْ

لله تلك الأمنيات وقد غدت أخت السرابْ

اعتمـدت الشـاعرة على تكثيف لغتها الفنية للتعبير عن الإحسـاس بشـكوى يمتزج فيها الشعور بالاغتراب، والمعاناة من الدهر، وانهيار الآمـال، والإحسـاس بالضيـاع، وهو مـا تحولت معـه الأمنيات إلى سـراب، وهنـاك ارتباط بديع بين الصور الشـعرية، فحالـة الضبابية التي تضلل الشـاعرة في دروب اليأس والإحباط النفسـي أتت متسـقة مـع تصوير الأمنيات بالسـراب الخادع الذي يعبر فـي معناه عن تلك الضبابية، كما أن معنى عدم الاسـتقرار الذي يبدو واضحاً في شكواها من حالة الاغتراب النفسـي الذي تعيشـه اقتضـى أن تعبر عن الآمال بالقصر الخرب الذي لم يحقق استقرارها.

ويقتـرب المدني مـن هذا المعنـى، إذ يرى أن أمانيه التي شـادها مسـتقراً لروحـه المتعبة لم تكن سـوى ذرات غبار ذهبـت مع الريح، فتهاوت أركانه بعد أن طوى سنوات عمر يعاني فيه غربة وحيرةً:[51]

طويت سنين الشباب النضير

وأيـامـه الـزاهـيـات الإهـابْ

أكـافـح فـي غـربـتـي حـائـراً

سميري يـراعٌ وخِلي كتابْ

فـمـاذا جنيتُ سـوى مـا أرى

حياة جناها حصىً وتـرابْ

وكـل الأمـانـي الـتـي شادها

خياليَ عـادت كـذرِّ الهبابْ

ويأتي البيت الرابع تفسـيراً لما قبله، فالشـاعر جعل حصاد حياته

هبـــاءً منثوراً؛ إذ لــم يجنِ منها غير ركامها، بعدمـــا أفنى زهرة عمره في غربةٍ كان القلم والســطر رفيقيه فيها، ثم يفســر الشاعر هذا الركام بأمانيه وأحلامه التي شادها خياله، وأضحت أمام عينيه ذرات متناثرة يبكي حطامها في شكواه بمشاعر الإخفاق والتحسر واليأس، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر جعل تلك الأماني حياته كلها.

وهذه الأحاســيس التي تمتزج فيها مشــاعر اليأس والتبرم وشكوى الدهر وضياع الأماني جاءت لدى العتيبية في اســتفهام وجداني يجســد حيرتــه واضطرابه أمام خطوب الحياة التي تبعد عنه كل مبتغى، حتى اســتبد به اليأس من أن ينال أمانيه التي أضحت تجفو ســاحته، فتبادلا سويّاً السآمة والملل:(52)

إلى أين أمضي وماذا أريدُ؟!
وكـــل قـــريـــبٍ أمــامـــي بعيدُ

مللت مـن الأمـنـيـات وملّت
أمــانـــيَّ مني فهل أستزيدُ؟!

أما عنــد ابن حاضر فكانــت الأماني أحلاماً تتدفق من الإحســاس الذاتي وهواجسه الخاصة، يرسم فيها مسيرة حياته؛ ليكتشف أنها جزء من الشــقاء، إذ لم تكن ســوى درب النهاية نحو مصيــر محتوم ينتهي بأوجاعه:(53)

أماني تطوف بأحلامنا		تحث المســير لآجالنا

فتختصر العمر أنشودة		ختمنــا عليهــا بآهاتنا

وهــي آهات تنبعث من التحســر على عمــر يمضي وتتصاعد معه

زفرات الأسى، وتزداد مع أمنيات تتحول إلى هواجس من الوجع كلما ازداد الإحساس بالضياع والشتات، وهذا الإحساس بالضياع والتحسر علـى الماضي الذي ضاعت بينه الأمنيات هو أيضاً ما نستشـعره لدى سالم الزمر:[54]

أواه أيـن الأمـانـي أيـن ذاهبها
وأين تلك التي قد عشتها عمري

لقد تـولـت لـيـالٍ مـن يحاسبها
تلك التي في مواويلي وفي وتري

وبشكل عام فإن هذه الثنائيات الفنية التي تتفاوت في حضورها لدى شعراء الإمارات شكلت أداة من أدوات التعبير الوجداني عن أحاسيس الشكوى والألم؛ لتمكين هذه الأحاسيس في نفس المتلقي.

ثانياً ـ فكرة الموت:

يتعامـل الشـاعر مع فكـرة المـوت أولاً بطبيعته الإنسـانية، فهو ينسحب عليه كل ما يتسم به البشر جميعهم من أحاسيس ومشاعر تجاه مفاهيـم الحياة، ثم بطبيعـة تكوينه الوجداني الذي يخلق لديه إحسـاس الشاعر المرهف بهمومه الذاتية والاجتماعية؛ ومن ثم فإن فكرة الموت في النص الشـعري قد تكون مدخلاً لاستبطان الشاعر الذي يجسد هذا المصيـر المحتوم في التعبير عن همومه الذاتية وأحاسيسـه الخاصة، أو موقفه الخاص من واقع مجتمعه الذي يعبر عنه بنزوع إلى الموت.

فعنـد ابن مصبـح كانت فكرة الموت مجسـدة لمعاناته مع المرض

الذي ألم به في ريعان شبابه، ورغبته في انتهاء صراعه مع الداء الذي أتى على جسده النحيل، فرأى في الموت خلاصاً وراحة من هذا الواقع الأليم:[(55)]

ويا موت فيك الخير لو يعرفونه
وأنـت شـفـاء للشقاء ومرهما

مقامك محمود وجهدك راحة
وكأسك تروي المرء من علة الظما

فالشاعر لا يرى في الموت مصدراً للقلق يهزم في الأحياء رغبتهم في البقاء، بل لا يراه معادلاً للحياة بحيث يمكن أن يتساوى الإحساس بهما، وإنما أصبح الموت لديه راحة يتوق إليها من هم مثله، وتحول من صورة المأساة التي تحملها مخيلة الإنسان في نهايته بهذا المصير المحتوم إلى كأس لذة يرتوي بها، وقد كثَّف الشاعر من تلك المفارقة التي أحدثها هذا المعنى المغاير لصورة الموت في الذهن من خلال إعطائه صفات: (الخير، الشفاء، المقام المحمود، الراحة، الارتواء)، ليصبح المعني الكلي لصورة (المنية) عند الشاعر معادلاً لصورة (الأمنية) التي يتطلع إليها طلباً لتلك الصفات.

وعلى الرغم من أن الشاعر قد أراد من التوظيف الفني للموت التعبيرَ عن همٍّ ذاتي، فإنه انتقل بنظرته إلى الموت من الحالة الخاصة إلى العامة من خلال توظيف عمومية كلمة (المرء)، وكأنه أراد أن يدفع عن ذاته أمام المتلقي ما في رؤيته للموت من غرابة، وأن يدخل المتلقي كذلك إلى أجواء نصه، باعتبار أن الموت مصير إنساني محتوم، قد يثير الحديث عنه تأملات وجدانية لدى المتلقي؛ لأن قدرة

الشــاعر على منح تجربته بُعدها الإنســاني «تتجلى حين يرتفع بإطار تجربته من الخاص إلى العام، ومن الفرد إلى الإنسان، وبذلك تصبح له (رؤية) إنســانية شاملة إزاء الكون وما فيه»[56]، وهذه الرؤية الإنسانية هــي ما تجعل مــن بعض التجارب مــرآة يرى فيهــا الآخرون ملامح خاصة ودقيقة من انفعالاتهم الذاتية.

ولم تبتعد فكرة الموت عند شهاب غانم من هذا المعنى في التخلص من أوجاع الحياة، فهو يرى في الموت ســبيلاً للتخلص من بؤس الدنيا وأوصابهــا التي تجثم فوق صدره كمــن يحمل أطواداً (خفية) لا يراها ولا يحــس بهــا أحد مــن حوله، وهو مــا يزيد من تأزم واقعه النفســي ورغبته في الخلاص:[57]

الليل والآلام والدنيا المبعثرة الغبيةْ

والبؤس يجثم فوق صدري مثل أطوادٍ خفيةْ

ولكم تمنّيتُ الخلاص.. ولو على أيدي المنيةْ

لم يبقَ لي في وحشة الرمضاء واحات نديةْ

.. .. ..

ماذا سيدفعني وقد شيعت أحلامي الجميلةْ

زيت الحياة يجف في جسمي وفي نفسي العليلةْ

وغداً سينضب ما تبقى من حثالات ضئيلةْ

فلعل هذا البؤس يمضي بعدما يطفي غليلهْ

إن هذه الحالة الشـعورية القاتمة التي تجسـد معها انكساراً في ذات الشـاعر تكشـف في دلالاتها عن معنى الحياة لديـه، لا معنى الموت؛ فالشـاعر ينظر إلـى الأحلام الجميلة علـى أنها إكسـير الوجود الذي يحفظ معه حشاشة الروح في الجسد، وهو بذلك يريد إعلاء رؤى ذاته وأحلامها التي تعادل وجوده.

وقد أتى رجاء الشـاعر لليأس بأن يمضـي مع رحيل ما تبقى منه؛ دلالة على استسـلامه لفكرة الموت أمام يأسـه، وأتـت الصورة الفنية فـي نضوب زيت الحياة في الجسـد والنفس العليلة، لتعكـس قلقاً ذاتيّاً لديه من إحساسـه بحياة قد أخـذت طريقها نحو النضوب والانتهاء في الروح والجسـد معاً، ليكون الموت مع الإحسـاس الحاد باليأس تعبيراً عن صراع نفسـي مع الحياة، «فاليأس القاتل أو الاستسـلام الكامل لا يعني سـوى النهاية حيث السكون والموات، ولذلك فإن معظم الأعمال التـي تـدور حول مضمون اليـأس تدور في الواقع حـول الصراعات النفسية والاجتماعية الصادرة عنه»[58].

أمـا رهـف المبارك فقـد انتصرت علـى يأسـها، دون أن تكترث بكل انكسـاراتها وبواعث بؤسها، فتسـاوت لديها كل متقابلات الحياة، واقتربـت في نظرتها إلـى الموت من نزعة صوفيـة، وهو ما عبرت عنه أبياتها في مفتتح ديوانها (أين قلبي؟) الذي تحمل كثير من قصائده معاناة وجدانية عميقة، كما أن عنوانه الاسـتفهامي يكشـف عن حيرة التأرجح بين: الفرح والترح، الانتصار والانكسار، التفاؤل والإحباط، الآمال والآلام، فأتى مفتتح الديوان جامعاً بين ثنائية المأساة والبشرى، وأتت فكرة ما بعد الموت لإضفاء روح السكينة أمام تلك الثنائيات التي تحمل معها دواعي القلق:[59]

لأن الحب والأفراح والآمال في الأخرى

فلن أبكي لمأساة ولن أختال للبشرى

وعند الله قد أودعت ما أهوى ومن أهوى

ففيمَ اليأس يا قلبي إذا لفت بك البلوى؟

وهذه المسحة الصوفية هي ما رأى بها سالم الزمر الموتَ، حيث تعامل مع فكرته بثنائية الروح (البقاء) والجسد (الفناء)، فعاد إلى أصل تكوين الإنسان؛ ليجعله سلوىً أمام قوة الموت الخاطفة:[60]

الحسن في الروح باقٍ لست أنكره

أما الفناء فيعرو الماء والطينا

بينما يرى ابن حاضر في قصيدته (خواطر) أن مصير الإنسان الذي يخطو به نحو العدم يزيد الأسى في نفسه؛ فهو يرى الموت ذاته جزءاً من بواعث القلق الداخلي، وهو في ذلك يستخدم المعنى الأقرب لصورة الموت لدى كثيرين ممن ينظرون إليه على أنه مرادف للمأساة وسبباً للانهيار المفجع للحياة، يقول:[61]

ومما يزيد الأسى في النفوس

حياة سيمشي إليها العدمْ

وربما كان من الأوفق استخدام الشاعر فعلاً يدل على سرعة الوقوع بدلاً من (يمشي) الذي يحيل إلى معنى الخطو الوئيد في سير الحياة نحو العدم، وهو ما لا يخدم معنى الأسى والتفجع الذي أراده الشاعر في صورة ترقب المأساة (الموت).

وقــد وظّف صقر القاســمي فكرة الموت في التعبير عن إحساســه بفجيعــة المجد الزائل، فجعل انتصاره على لحظات الموت بابتســامته انتصاراً علــى أعدائه، وإظهار تجلده وصمــوده في لحظات الضعف والخور؛ وهو حين يعلن انتصاره على أكثر دواعي الانكسار الإنساني، فإنــه يريد أن ينتصر علــى همومه الذاتية التي أتت مع انكســاره أمام زوال مجد لا يملك معه حيلة أو وسيلة:[62]

وأمشي إلى الموت الزؤام ببسمة

مكللة بالنصر من عهد أجدادي

كمــا أنه ارتبط عند مبــارك العقيلي أيضاً بمعانــي الانتصار على الــذات، والثبــات، ورفض الانكســار، فمواجهة لحظــات الموت التي تحمــل معها مشــاعر القلق والخوف وانعدام الحيــاة خير من البقاء في انكسارات الذل:[63]

ومـوت المرء خير من مقام

بِــه ذل الأمــاجــدِ قــد تــأتَّــى

وفــي معرض الافتخــار بتلك الروح الوثابة التــي بين جنبيه ينظر الشــاعر إلــى الأحياء الذين يعتمدون على مجــدٍ واهٍ على أنهم أموات، بينمــا موتاهم هــم الأحياء، وقــد أراد بتبادل هــذه الأدوار بين الموتى والأحياء جلد الذات على التراخي في إدراك الأماني، وهو معنى يعبر عن أحد جوانب الشخصية:[64]

ومن ظن بالأموات مجداً وقد وهى

فقد مات والأحياء من في المقابرِ

ألا فاذهبي يا نفس من بين أضلعي

فإني على أفعالك غير صابرِ

وإلا فهبّي من سباتك وابصري

فقد يدرك الآمال أهل البصائرِ

وهذه المعاني التي تتعلق – في النموذجين السابقين – بالتمرد على مشاعر الإحباط والانكسار لا تبتعد عن هموم الذات؛ لأنها معانٍ تدخل في صميم معاناة الشاعر في مغالبة مشاعر الإخفاق، والانكسار النفسي الذي يتساوى لديه مع الموت.

وكثيراً ما تلخص فكرة الموت في سياق البناء الشعري أزمة الإنسان في صراعات الحياة، وهي في ذلك تعبر عن انفعال الشاعر بواقع اجتماعي أو إنساني لا يملك فيه القدرة على اتخاذ أي موقف تجاهه إلا إفراغ تلك الانفعالات في صور فنية تعتمد على تلك الفكرة؛ لأنه يجد «حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني»[65]؛ ومن ثم فقد نجد أن فكرة الموت التي تأتي تعبيراً عما يراه الشاعر أمامه من مشاهد الحياة التي لا تتعلق بحياته الشخصية تعلقاً مباشراً، تعكس واقعاً مؤلماً لحياة المجتمع، باعتباره – أي الفرد – جزءاً منه، وهو ما نراه عند العبودي الذي جعل من فكرة الموت رمزية اجتماعية أبرزت معها انفعاله الذاتي تجاه أحداث الحياة حوله، فيقول في قصيدته (مقتل العصفور):[66]

شارداً.. حلقَ.. ملهوفاً إلى

خفة السحب وأجواء الرياحِ

قبّل الفجر.. وحيته الربى
فسما يفتح أبواب الصباحِ

طابت الدنيا له في زهوها
بين بُشرى ومراح وانشراحِ

جدول سارٍ.. وغصن مورق
لفه في زهره لف الوشاحِ

طائراً.. لم يقبل الأرض له
موقعاً.. دار على هذي البطاحِ

هازئاً كيف تموت الناس في
صخب الدنيا وأصوات السلاحِ

في صراع الملك والزيف وما
بين حق ضائع أو مستباحِ

فجأةً.. دوت على أسماعه
طلقة.. أسرع من رفِ الجناحِ

فتهاوى.. كاتماً في قلبه
صرخة الموت على لون الجراحِ

نفذ الشاعر إلى هموم واقعه الإنساني من خلال تصوير إحساسه الذاتي وما يمس وجدانه، وقد استطاع بتوظيف اللغة الفنية أن يمنح النص القدرة على استحضار المعنى الذي يرمي إليه من توظيف فكرة الموت، فاعتمد على صيغتي الفعل المضارع واسم الفاعل المشتق

منه لتجسـيد صورة حركية متتابعة في مشـهد مشحون بحركة الحياة: (شـارداً، ملهوفاً، هازئاً، يحلق، يفتح)، وقد انتهت هذه الصورة بحالة من السكون مع صرخة الموت، ليترك الشاعر للصورة البصرية (لون الجراح) التحدث عن هذا المصير المحتوم في حركة متسارعة لم يفتها عنصر المفاجأة.

كما اعتمد الشـاعر على المتقابلات التي أتت في الصورة الحركية (الحركة والسـكون)، فجعل في مقابل مشاهد الطبيعة النابضة بالحياة (السـحب، الرياح، الربى) صـورة (الموت)، وقـد أراد بدلالات تلك اللغة الفنية الاحتجاج على واقع الإنسان في صراعات الحياة، وانهيار القيـم، وضياع الحقوق واسـتباحتها، وكأنـه أراد أن يجعل من الموت الـذي هو انعدام الحياة رمـزاً لانهيار القيم والمثل الذي هو انعدام قيمة الإنسـان، إلى جانب ما يحملـه العصفور من رمز فني في التعبير عن الحرية.

وهذه المعاني التي يعبر بها الشاعر عن ذاته من خلال إقامة معادله الموضوعي تمنح التجربة بُعداً إنسانيّاً في تجسيد حقيقة مطلقة تتجاوز خصوصيـة التجربة، فتتعدد أصوات القصيـدة ودلالاتها، حين «يعبر بموازاة متعادلة عن محنة الفرد في الوقت نفسه الذي يرصد فيه قضية الإنسـان، كما يمكن أن تعد التجربة الأدبيـة في حد ذاتها أو في إحدى زواياها معادلاً موضوعيّاً لحقيقة أخرى وراءها»[(67)].

ولعـل سـيطرة فكرة الموت على الشـاعر كريم معتـوق هي التي جعلتـه أكثر شـعراء الإمـارات إلحاحاً على تجسـيدها، كمـا في أحد مقاطع قصيدته (سـوانح) الذي شـخّص فيه المـوت في صورة رجل

يحدق في وجوه الأحياء بحثاً عن ضحيته، وكأن الوجوه أُشكلت عليه، فالموت يتعامل في حصاد ضحاياه على أنهم أسماء وأرقام تضاف في قائمـــة الراحلين وقتما يحين رحيلهم؛ بوصفه أداة لا تعرف بين البشـــر تمييزاً:[68]

رأيتُ الموت رؤيا العين

رؤيا تُشْبه الأحياءْ

به من هيبة الأحزان

صرف.. لا يعير الماءْ

وحدق شاخصاً ومضى

وقال تشابه الأسماءْ.

في هذا المشهد ترتسم صورة الموت في شخص يحمل من الأحياء ملامــح الحزن الذي يبعثه الموت في نفوس رائيه، ورغم أنه شـــخص لا يحصـــد إلا الحيـــاة فإنه بخيل بها، ولأن المشـــهد فـــي النهاية ضرب من خيالات اســـتغرق الشاعر معها في تجربته الذاتية؛ استخدم (رؤيا) التي تحيل إلى الأحلام والرؤى ومعايشـــة مشهد نفسي لا بصري، ولم يســـتخدم (الرؤية) البصرية حتى لا يقطع على المتلقي معايشـــة أجواء تلك التجربة وانفعاله بها، والمشهد يبرز في نهايته المغزى الفني منه، وهـــو انتظار الشـــاعر مصيره، ليضاف إلى قائمة الأرقام والأســـماء، وينضم إلى قبيلة الموتى.

ولأن الشاعر يوظف ما يمتلك من معانٍ وأدوات للتعبير عن تجربته

الذاتية وتعميق الإحســـاس بهـــا؛ فقد كانت فكرة المــوت حاضرة بقوة في بعض قصائد ســلطان العويس التي أتــت تعبيراً عن الوله العذري وعاطفة الحب التي تقترن لديه بالموت، وهو بذلك يريد أن يفصح عن حالة وجدانية عميقة يرتبط فيها مصيره المحتوم بمن تمنحه الإحساس بالحياة، فيقول في إحدى مقطوعاته:[69]

أحيا أموت وأنتِ السر في جسدي

وفي عظامي حتى النفخ في الصورِ

من ضم مثلك لا ترتضيه امرأة

حتى يمنّ الله عليه بالحورِ

ويعمق الشاعر العلاقة بين قيمة الحب لديه وبين أسباب الوجود من خلال إسناد الحياة والموت إلى صبابات الهوى:[70]

مررت على الديار فلم أجدكم

فضاعت داركم وبقيت وحدي

فهل عين ستبصر دون نور

فعودي فالهوى يحيي ويردي

وهذا المعنى الذي تمتزج فيه فكرة البقاء بأسباب الحياة التي ترادف لدى الشاعر عاطفة الحب قد تكرر لدى بعض الشعراء، كما عند مانع العتيبة، وأحمد عبيد، وطلال ســالم، وفواغي القاســمي التي رســمت في التعبير عن تلك العاطفة مشــهداً للموت يعبر عن القلق النفســي في تجربتها، وجعلت من مصير الإنســان في حياة ما بعد الفناء (النعيم أو الجحيم) تجسيداً لصراع داخلي متأجج:[71]

حبي لـذاتـك جــارف وعنيدُ

وجموح نفسي صارخ وحريدُ

ولقد تلاشت غربتي في صمتها

شوقاً يؤجج مهجتي ويزيدُ

ألقيتُ مرساتي بيمّ قيامتي

فالموت يعلو والـرجـاء يميدُ

أشلاء عمري من أوار جحيمها

ونعيمُها ظلٌّ الجوى وصدودُ

فالشاعر حين يعبر بفكرة الموت عن الحب، لا شك أنه يرى فيهما مضامين مشـتركة ترتبط داخله بمعنى روحي، فقد يرى في مشـاعر القلق من الفراق والهجر مرادفاً لأحاسـيس القلق من فكرة الموت؛ لما فـي الحالتين من معنى فراق الـروح لصاحبها، وقد يرى في صبابات الحب نعيمه وجحيمه كما في الأبيات السـابقة، ارتباطاً بمعنى الشـقاء والهنـاء، وقـد يرى في كليهمـا – الحب والموت – الخلـود والأبدية، فالثابت إذاً أن فكرة الموت في التعبير عن العاطفة الإنسـانية الصادقة ليسـت بالضـرورة مبالغة، وإنما قد تكون حالة تقـارب في صدقها ما يعانيه الشاعر.

وهـذه الصـور جميعها التي توظـف فيها فكرة المـوت إنما تعتمد على قوة الانفعال الشـعوري وصدقه الذي يربط به الشاعر بين أفكاره وأحاسيسه وبين معاني الفقد وانتهاء الحياة بكل ما في هذه المعاني من أحاسيس وجدانية عميقة.

وترتبط فكرة الموت بقصيدة الرثاء ارتباطاً سببيّاً؛ إذ إنها تقوم على معانــي الفقد والتفجع وأنــات الفراق، والتأمل في مصيــر الحياة الذي يأتــي مع الموت، ومهما اختلفت صفات المرثي، ومنزلته لدى الراثي، وقربه منه فإن الشاعر يرى في الموت مصيره المحتوم، ويعزي نفسه في حياة لا تدوم لأحد، «فنرى الشــاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة»[72]، وهي معانٍ لا تبتعد عن التسلي والتصبر.

وقد ظهر في مرثيات بعض شعراء الإمارات اهتمام واضح بفكرة الموت، شــغلتهم فيها مأســاة الفقد والعدم، وفي مقدمة هؤلاء الشــاعر مانع العتيبة الذي قــدم في كثير من مرثياته مضامين ومعاني وجدانية ترتبــط بحقيقة الوجود، لم تنفصل فيها القصيدة عن غنائيتها، بحيث لا تخــرج من الطابع الوجداني إلى الذهني، وإنما هو التعبير عن مأســاة الإنســان مع مصيره المحتوم، كما في قصيدته في رثاء ابنته (بشــاير) التــي عبر فيها عن أنات أبٍ ملتاع وجد نفســه عاجزاً أمام قوة الموت التي اختطفت ابنته، فيقول في قصيدته (وداعاً بشــاير) التي تتنقل بين أبياتها:[73]

لكل ابـتـداء خـتـام وشمسي
قبيل الشروق مضت للغروبِ

حـمـلـتـك آخــر يــوم وقلبي
يدق على الصدر كالمستريبِ

وحين تواريت تحت التراب
تذكرت ضيق الوجود الرحيبِ

وقفت أمام القبور بصمت

كأني المسمر فوق الصليبِ

نفذ الشاعر إلى التعبير عن مصابه من خلال إقرار مُسلَّمة لا ينكرها أحد، وهي أن لكل ابتداء في الحياة انتهاء، وإن كان الشاعر يرى أن هذا المعنى لم يكتمل مع ابنته بعد أن رأى انتهاء حياتها قد سبق ابتداءها، فاختطفتها يد المنية قبل أن تجترح بعدُ فرحة الحياة، كشمس أفلت قبل أن يحين وقت غروبها، وقد انتقل الشاعر في التعبير عن آلامه الداخلية بتوظيف الرؤية النفسية للحياة التي ضاقت أمام عينيه رغم رحابتها.

وفي سؤال عبدالعزيز إسماعيل الذي يخاطب به أخته التي انتصرت على الموت رغم أنها ماتت – كما يعبر هو في استهلال نثري في عنوان قصيدته – يعقد الشاعر مقارنة بين أوجاع الحزن ومأساة الموت، فيقول:[74]

قولي أيهما أكبر

هذا الموت

يعربد فينا.. يغتال الأشواقْ

أم هذا الحزنُ

المتجذر في الأعماق

المحفور على هُدبِ الأحداقْ.

لقد وقع الشاعر فريسة بين مشاعر الحزن وبين أحد مسبباته وهو

الموت، وترك لسـياقه الشـعري الإجابة عن سؤاله، حين جعل الحزن في مقارنته سمة لا تفارقه بعد أن سكنت أوجاعه في الأعماق، وغدت دلائلـه في الأحداق أحد ملامحـه، بينما يأتي الموت غيلة، ثم يغدو بعد أن يغتال الحياة وشوقها في النفوس.

والقصيدة الإماراتية – كغيرها من قصائد الرثاء في الشعر العربي – تتقلب في مرثياتها بين معاني التصبر، والإحساس بالمأساة والفجيعة، والتغنـي بالحزن ومرارة الفـراق، والإيمان بالقدر الـذي يُجري القلم على كل الخلائق بالفناء، والتجول بين معاني الموت والحياة بما يدعو إلى التسـلي وعزاء النفوس، إلى جانب تعديد مناقب المرثي وسجاياه، «ولهذا قلَّ أن نجد في قصائد الموت فلسـفة أو موقفاً فكريّاً يعتمد على وجهة نظر ذات أسـباب وقرائن وأدلـة، وذات نتائج محددة، وإنما هو أشـبه بالخواطر والانفعـالات»[(75)]، ومن ثم فـإن مضامين الموت في قصائـد الرثاء لا تختلف كثيراً في تلك القصائد، وهو ما يجعل الإكثار من نماذجها تكراراً لنصوص قد لا تختلف كثيراً في المضمون.

ويعبـر معتوق في قصيدته (ما أشـبه الليـل بالبارحة) عن أحزان امتزجت فيها أوجاع الهم القومي برثاء الذات، وهي واحد من النماذج القليلة التي يمكن أن نعثر عليها لدى شـعراء الإمارات، وهي قطعاً لا تسـتمد خصوصيتها من هذا فحسـب، وإنما أيضاً من الأداء الفني في تجسيد تجربته:[(76)]

سنة تمر عليك مثقلة بأعباء السنينْ

ودعتَ فرحتها وأبقيتَ الركام من الحنين

وحملتَ أحزاناً كظلك

لا تفارقك الوشاية

كلما عصرتك تنضح بالأنينْ

سنة تمرّ وأنت فيها واقف

جسد على هذا الترابْ

لا بد من يوم حزين

ستنام في القبر الأمينْ

يوماً إذا حضر الغيابْ

تُلقى على الكتف اليمين

وتموت أحلام الشبابْ.

يوظف الشاعر أسلوب الالتفات في خطابه الشعري من المتكلم إلى المخاطب، وكأنه أراد أن يفصل بين ذاته التي تخاطب المتلقي وهي تتأمل الواقع، وبين ذاته الأخرى التي تعاني هذا الواقع وتعيش مراراته، وقد دخل إلى قصيدته من منظور زمني يمتزج بواقع نفسي تراكمت معه أحزان السنين التي لم تعد تفارقه كظله، وبين وداع عام واستقبال آخر يجد نفسه مثقلاً بسنوات عمره، وكأنه بات يرى الموت خلاصاً للتخفف من ركام تلك السنوات التي يموت معها أحلام الشباب، باعتبار أن الموت انقطاع لهذا الزمن وإلقاء أحماله وأثقاله، وقد بدا واضحاً نبرة الحزن التي يتغنى بها الشاعر بمفردات تتشح بالحزن والفراق، واستحضار مشهد جنائزي في هذا اليوم الحزين.

وقد اعتمد معتوق في نقل إحساســه الداخلي على توظيف إيماءات اللغــة الشــعرية، فعبَّــر بكلمة (جســد)؛ للدلالة على أنه يحيــا بين هذه الأحــزان والأعباء جســداً بــلا روح، وللتأكيد على هــذا المعنى عبر بكلمة (التراب) الذي هو مادة هذا الجســد الفاني، وهو في ذلك يقترب من حقيقة الوجود، ويتابع الشــاعر التعبير عن هذا الاغتراب الروحي ومشاعر الوحدة بين الأحياء قائلاً:[77]

وتقول أين قصائدي

لا واقف في القبر غير الشاهد

وبنات أفكار يقطعن الثيابْ

وقصائد خلدت فيها من تحب

جفتك وقت الحزن إذ حضر الغيابْ

ولربما سمعت بموتك فاستدارت للكتابْ

ذاك الذي أهديته شوقاً لها

ولربما نسي الصحابْ

من لوعة الأيام أن يمشوا معك

للقبر هرولة لتبلغ مضجعك.

فالشــاعر لا ينتمــي بالوفــاء إلا لقصائــده، وهو بذلــك يتبرأ ممن اســتحضر فيهم مشــاعر الجفاء حال غيابه، حين نسوا أن يودعوه إلى حيــث رقدتــه الأخيــرة، وهذه الأفكار تكشــف عن حالة شــعورية بها

مسـحة من التشـاؤم في روح علاها غبار الأيام السـود، فجعلها تحس قبل الرحيل رحيلاً، رغم أنه كتب قصيدته وهو ابن الثمانية والعشرين عاماً.

وباسـتقراء ما سـبق من نماذج يتضح توظيف الشـاعر الإماراتي لفكرة الموت في التعبير عن مشاعره الذاتية، ليس فقط في حالات الفقد والفراق، وإنما للتعبير عن واقعه النفسـي في الإحساس بالألم واليأس، ومشاعر القلق والانكسار، وجميعها انفعالات تلتقي مع هموم الذات.

ثالثاً – الشعور بالاغتراب:

إن حاجـة الفـرد إلى الشـعور بالتعايش والاندماج فـي واقعه بكل مكوناتـه تجعلـه دائمـاً مرتبطـاً بهـذا المجتمع مـادام أنه يشـعر فيه بالتجانس؛ ولذلك فإن افتقاد مقومات هذا الاندماج من الممكن أن يخلق لديـه انفصالاً وجدانيّـاً عن محيطه، فيحيا بهذا الإحسـاس الذاتي كأنه غريب عن مجتمعه نتيجة بواعث سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، تنظر إليها الفلسـفة على أنها (قـوى معادية) للذات، كمـا يفهم من التعريف الفلسـفي للاغتراب الذي يتلخص مفهومه في «أن يفقد الإنسـان ذاته، ويصبح غريباً أمام نفسه تحت تأثير قوى معادية وإن كانت من صنعه كالأزمات والحروب»[78].

ومع ما يتسع له مفهوم الاغتراب في فروع العلوم الإنسانية بحسب المؤثرات التي تعمل على تكوينه لدى الشخصية، فإنه يرتبط في جميع تفسـيراته بالواقع النفسي للإنسان، سـواء في علاقته بذاته، أو علاقته بالآخر، فأيّاً كانت بواعث هذا الاغتراب، فإن مظاهره لا تغادر السلوك

النفســي، «مثل الانســلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع الســائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضاً انعدام الشعور بمغزى الحياة»[79].

والاغتراب ليس شــعوراً طوعيّاً، وإنما هو ســلوك نفســي يفرضه الواقــع بمؤثراته التي تخلــق لدى الفرد تلك الحالــة الروحية، وهو ما يتفــق مع التعريف اللغــوي للاغتراب الذي يعرف بأنــه: «افْتِعَالٌ مِنَ الغُرْبَــةِ»[80]، وهــذا (الافتعــال) لا تعنــي صيغته الاشــتقاقية من مادة (افتعل) أنه تكلف شــعوري لأحاسيس الغربة، بحيث يحمل الفرد نفسه على هذا الشــعور، وإنما هو من صيغــة (افتعل) التي تفيد المبالغة في معنــى الفعل – في أحد معانيها الصرفية – وإظهار مدى الانعكاســات النفســية لهذا الشــعور على حياة الفرد مع ذاته ومجتمعه، فهو إذاً حالة شعورية تأخذ بالفرد من حالة الانسجام إلى حالة الانفصام.

ويأخــذ الاغتــراب بواعثه من الظروف التي تلــمُّ بالفرد، وتدفع به إلــى عدم القدرة علــى التكيف مع واقعه، وانعدام هــذه القدرة لا يمكن تفسيره في شــكله المطلق بالعجز؛ إذ إن قدرة الإنسان على رفض كل ما يتعارض مع ما ينتمي إليه من قيم ومبادئ وتقاليد قد تكون هي ذاتها دلالــة على امتلاكه قــوة الإرادة بعدم التبعية لكل ما هو مغلوط – على الأقــل من وجهة نظره – ودلالة على تحدي الواقع، والوقوف في وجه الأوضاع الســائدة فــي المجتمع التي يرى أنها تنــال من ذاته، وتحول دون الانســجام مع محيطــه، ولكن تعامله مع هذا الشــعور الاغترابي هــو الذي يحدد موقفه من هذا الواقع إمــا بالصمود، وإما بالانهزامية، فقــد يقوده الرفض إلى مجرد الانعزال والاستســلام لمشــاعر الإحباط

والإخفاق والانكسار، وقد يأخذ به إلى التمرد على هذا الواقع ومحاولة تغييره.

والشعور بالاغتراب حصيلة بعض المؤثرات الاجتماعية والثقافية، وفي مقدمتها انفصال الفرد في موطنه عن جوهر ثقافته وتقاليده الاجتماعية الثابتة المكونة لهويته، وهو ما يجعله غير قادر على التكيف مع واقعه، وقد تشكلت بواعثه لدى شعراء الإمارات نتيجة التغيرات التي دخلت إلى واقعهم الاجتماعي بما أحدثه من انكسارات وجدانية انعكست في حياتهم الخاصة شعراً يفيض بمرارات الاغتراب.

ففي عقود بسيطة عرف المجتمع تغيرات متلاحقة بدأت مع تدفق الثروة النفطية، بما أحدثه من تحول عميق في الحياة الاجتماعية، سواء على مستوى طبيعة الحياة التي تغيرت فيها أوجه البساطة بارتفاع المستوى المعيشي ومظاهر واقع جديد أصاب في جانبه السلبي قيماً وثوابت اجتماعية أبرزها البناء الأسري، واكتسب معها البعض عادات البذخ والمجتمع الاستهلاكي، أو على مستوى الانتماء لمكونات جغرافيا المكان الذي تتشكل منه أحد ملامح الهوية الخليجية، بعد أن انصرف الإماراتي عن البحر والصحراء اللذين كان يعتمد عليهما معظم سكان المنطقة لتوفير مصادر العيش بالرعي والزراعة وتجارة اللؤلؤ، وهو ما تلاشت معه بعض الروابط بين جيلي الآباء والأبناء.

ومع اتساع رقعة المدينة التي أتت على ملامح حياة بدوية اختفت مع المباني العمرانية الشاهقة، والمدن الصناعية التي رافقت النهضة الاقتصادية الشاملة، تشكل لدى الإماراتي شعور بواقع جديد، وجد نفسه فيه حائراً بين مظاهر حياة البادية التي تمثل لديه أصالة وقيم

آبائه، وبين معالم حضارة أسـمنتية اقتحمت طبيعة حياته الاجتماعية، وأخفت معها كثيراً من معالم تلك الحياة.

ولعـل التغير الأكثـر وضوحاً والباعث الأعمق تأثيراً في تشـكيل شعور الإماراتي بحالة الاغتراب هو تدفق العمالة الوافدة التي أصابت التركيبة السـكانية للمجتمع بخلل فجٍّ، لا سـيما وأن النسـبة الغالبة في تلك العمالة آسـيوية، وهو ما زاده إحساساً بالاغتراب بين تلك الوجوه الغريبة عن انتمائه الثقافي والعِرْقي.

وقد بحث الشـاعر الإماراتي في اغترابه، وشـعوره بغياب الوطن داخل الوطن عن كل ما يسـتعيد من خلاله أجواء ماضيه المفقود، فلجأ عبدالعزيز إسـماعيل فـي قصيدته (وإذا الموءودة سـئلت) إلى مناجاة شجرة (الرولة) التي ترتبط في أذهان أبناء الشارقة بتاريخ آبائهم حين كانت سـاحة لاجتماعاتهم ومسـامراتهم، قبل أن تعبث بهذا الملمح من ملامح تاريخ المكان والإنسـان يدُ الحضارة الأسمنتية، وتغدو ساحتها مكاناً للغرباء:[81]

يا رفقة العمر يا تاريخ تربتنا
ويا نداء من الأعماق يَنهمرُ

لقد ذبحناك أوصـالاً مقطعة
وانداح ظلٌّ به الأجيال تعتمرُ

وطـوق الساح أبـراج مهجّنة
يا ليتها مدن الأسمنت تندثرُ

لم يكتفِ الشـاعر بتشخيص الشـجرة في نداءاته التي يستدعي بها

ماضـــي آبائــه وأجداده، وإنما خلع عليها – بمــا يحمله عنوان القصيدة مــن دلالة – صفة البنوة التي وأدتها يــد المجتمع الجديد دونما رحمة، فقطّعـت أوصالها، ومزقت معها وشــائج الترابط بيــن الأجيال، وفي ضمير المتكلم الجمعي إشــارة إلى اشــتراك الجميع في تلك الجريمة، كما أن الشطر الثاني يعبر عن معنى أساسي من معاني القصيدة، وهو الانفصال بين طرفي التاريخ ماضيه وحاضره.

وقــد بدا الصراع العميق واضحاً لدى الشــاعر، إذ يقف بين ماضٍ تجسده ملامح المكان، وحاضر غريب تختلط فيه ثقافات وافدة، تجسده تلــك الأبراج المهجنة التــي تمنى أن تندثر حضارتهــا التي وئدت في جوفها معالم ماضيه.

فالاغتــراب المكاني ارتبط لدى البعض بملامــح البيئة التي طغت عليهــا مظاهــر العمران، فجعلوا مــن مفرداتها رمــزاً للتغني بأوجاع اغترابهم، كما عند ســالم الزمر في قصيدته (غربة النخيل) التي شكل النخيــل فيها محــور الاغتراب بما يجســده من إيمــاءات لمظاهر هذا المكان المفقود في مخيلة ووجدان الشاعر، وهو بذلك يشكل من النخيل رمزاً ومعادلاً للاستئناس من وحشة هذا الاغتراب، يقول:[82]

بــي غـربــة كـغـربـة النّخيلِ
يموج في ذا الشارع الطويلِ

يـمـوج كـالـمـهـاجِـر المعنّى
يشتاق للشموس في السهولِ

يقتله الأسـمـنـت حين يعلو
فـيـا لــه مــن صـامــت قتيلِ

فالمفارقة التي أحدثتها الصورة البيانية في تشبيه النخيل بالمهاجر تبرز الإحساس الذاتي لدى الشاعر بمرارة هذا الاغتراب الذي يجعل النخيل المغروس في أحضان أرضه مهاجراً، فيتحرك الثابتُ ويقتلع الراسخُ.

وعلى الرغم من أن عنصر الاشتياق في البيت الثاني وهو رؤية الشمس في السهول هو مشهد بحسب الرؤية البصرية لا يمكن أن يتغير أمام أي راءٍ، ولكن الشاعر أظهر أن الرؤية النفسية من الممكن أن تتغير معها تلك المشاهد الثابتة باختلاف الواقع النفسي الذي يعيشه، وهو بُعد يكشف عن عمق هذا الشعور، بل إن الشاعر انتقل بالمعنى من كونه حالة شعورية قاتمة لا ترى مظاهر الحياة إلى فقدان الحياة ذاتها حين ينازع الأسمنتُ هذا النخيل في حق البقاء، فيغدو في صمته كالقتيل، ويؤكد الشاعر هذا المعنى في ختام قصيدته قائلاً:[83]

من يرجع الحياة في نفوس
تَغرّبتْ كغربة النَّخيلِ

وهذا الباعث من بواعث أحاسيس الاغتراب الذي يرتبط بالماضي والعودة إليه هو من قبيل تعلق الشاعر الإماراتي بماضيه الذي افتقده في واقعه، بما يعرف في دارسات العلوم الاجتماعية بالافتقاد التاريخي أو الزماني الذي يشعر فيه الفرد بتبدل الأحوال إلى غير ما ألفه وعهده، إذ قد «يشعر كثيرون بالاغتراب نتيجة حسهم التاريخي بضياع كثير من القيم السلفية التي ألفوها وتأثروا بها»[84].

وقد اقترب كريم معتوق في قصيدته (حصار الوجوه) من أحد أهم بواعث الاغتراب لدى الشاعر الإماراتي، وهو قضية العمالة

الوافـدة، والقصيـدة كتبها بعـد مقتل طفل من مواطنـي الدولة على يد عامل آسيوي، ورغم أن الحادثة – في إطار ما يمكن أن يحدث في حياة المجتمع اليومية – لا تعدو كونها مجرد حادث قد يتكرر في أي زمان ومـكان، فإن الشـاعر أراد أن يجعل منها محـوراً يعبر من خلاله عن اغترابه – وغيره من أبناء مجتمعه– بين تلك الوجوه التي تحاصره في كل مكان، حتى في بحثه عن كفّ يعرفها تهديه سـلاماً بين وجوه تلقي ملامحها ظلال الاغتراب على ذاته:[85]

أحسّ بأني غريبٌ إليَّ

غريب اللسان

وديني غريبْ

أراقب كفّاً تمرُ عليَّ

وتهدي سلاماً ولو من بعيدْ.

يعبر معتوق عن اغتراب نفسـي حاد عن ذاته، حين يشـعر أنه في معزل عنها، وليس فقط عن مجتمعه، ويبدو واضحاً في أسطره تناصّه مع بيت المتنبي الشهير في قصيدته بشعب بوان الذي يقول فيه:[86]

ولـكـن الـفـتـى الـعـربـي فيها
غريب الوجه واليد واللسانِ

فمعتوق بما يعانيه في وطنه يلتقي مع ما عاناه المتنبي من اغتراب العربي بين غرباء اللسـان عنه، وقد انعكس هذا الشعور المشترك في تعبيـر معتوق بمعاني وألفاظ الغربة الثلاثة عنـد المتنبي: الوجه واليد واللسان.

وهذا الشعور الاغترابي لا يعبر قطعاً في باعثه عن استعلاء الشاعر بجنسه أو عِرقه على غيره من الأجناس والأعراق الأخرى، بما يتنافى مع ثوابت الدين وقيمه التي لا تفرق بين جنس وآخر إلا بالتقوى، وإنما هو تعبير عن انتمائــه العميق إلى مقومات هويته الاجتماعية والثقافية التي يشــعر بشيء من تلاشيها، ويعبر في ثنايا اغترابه عن تخوفه من ضياع ما يشكل خصوصية تلك الهوية.

ولــم يبتعــد ابن حاضر عن اســتدعاء هذا الحــس العروبي، فجمع في قصيدته (جمال أعرابي) بين الاغترابين النفســي والمكاني، موظفاً الأخيــر فــي اســتثارة محبوبتــه بالوصل من خــلال ما يجمــع بينهما مــن إحســاس بالاغتراب في أرض الشــتات؛ ليشــبع مــع ذلك نزعته العاطفية:[87]

يـا ربــة الحسن الرّفيع وسـره
ردي الــســلام فكلنا أغـــرابُ

إنّي غريب في الغرامِ يسومني
هــمّ، وهــمٌّ المغرمين عــذابُ

ولأنتِ في أرض (الشتات) وحيدة
مـثـلـي فـلا أهــل ولا أحــبـابُ

وقد أراد ابن حاضر من تقويس مفردة (الشتات) التأكيد على معنى تمــزق روح العربي في أرضــه بين الدخلاء والغربــاء، ولذلك اختتم قصيدتــه بالتأكيــد على ما يجمع بينــه وبين محبوبته فــي الانتماء إلى عروبة خالصة:[88]

حسبِي وحسبكِ أننا من محتدٍ
فـرد وأن جـدودنـا الأعـرابُ

ويلاحظ من خلال النصوص الســابقة أن ثمّة تداخلات بين بواعث ومظاهـر عـدة من الاغتراب، تشــكل فــي مجموعها أزمــةً في هوية المجتمــع، فمع تباين الثقافات الوافدة تشــكل لدى الفرد اغتراب ثقافي، حين تجاوز الأمر مجرد تقاليد أو عادات دخيلة يمكن قبولها وهضمها، إلــى مــا يدخل فعليّــاً في دائرة الصــراع الحاد مع ثقافــات قادرة على إحــداث تصــدع في قيــم وتقاليد ثابتــة، يهتز معه وجــدان بعض أبناء المجتمــع بالتخلي عن ثوابت ماضيهم، وهو ما يدفع قطعاً إلى اغتراب اجتماعي، يُفتقد فيه القدرة على التلاؤم مع واقع اجتماعي جديد، يعيش معه الفرد في اغتراب نفســي نتيجة الشــعور بضعف الصلة بينه وبين بعض مقومات هويته الأساســية؛ لأن القضية في الأســاس هي قضية هويــة، «فلفقــدان الهويــة أحياناً واضطرابهــا وأزمتهــا أحياناً أخرى أثره الواضح والمباشــر في شــعور الفرد بالعزلة والاغتراب واليأس والتشاؤم»[89].

فهذا القلق الذي أصاب الإماراتي من تلاشــي مقومات هويته – أو تصدع بعضها على أقل تقدير – يرتبط بإحساسه العميق بضياع بعض ما يشكل جزءاً أصيلاً من شخصيته.

ودخــول المرأة في دائرة الاغتراب أكثر مرارة من غيره؛ باعتبار أن طبيعــة حركــة الرجل في الحياة تتيح له الانفتــاح أكثر على الواقع وبواعث الاغتراب فيه، كما أن الطبيعة الوجدانية للمرأة التي تتشــكل مــن طبيعة دورها داخل الأســرة تجعــل الارتباط بموطنهــا الصغير

ووظيفتهـا داخل البيـت والحفاظ عليه هو الأقرب إلـى دائرة همومها الذاتية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال الاسـتعاضة بالأسـرة عن الوطن حـال افتقاد الشـعور بالتلاؤم والانسـجام داخله، ولكن ذلـك قد يكون قادراً بشـكلٍ ما على سد فراغ عاطفي لمرارات هذا الشعور وعذاباته لـدى المـرأة، ولكن هذه الطبيعـة الوجدانية لم تسـتطع أن تحول دون شـعور الاغتراب المكاني لدى رهف المبارك، أو أن تشبع روحها من وحشـتها داخل الوطن، فعبرت عن اغترابها في قصيدتها (ما السر؟) باستفهامات تجسد مدى الحيرة النفسية لديها، قائلة:[90]

إنـــي أحـــس بـخـافـقـي ألـمـاً
يطفو ويـرسـو فـي كتاباتي

أهو اغتراب الروح في وطني
أم ذاك مـن كـرِّ الملماتِ؟!

تبني الليالي فـوق أحلامي
بـيـت الـمـآسـي والـسـآمـاتِ

تعبر الشاعرة عن محنتها الخاصة في افتقادها الغاية في الحياة بعد انهيار أحلامها بين مظاهر هذا الألم النفسي الذي يستقر بين ضلوعها، وشـعورها الاغترابي في وطنها، وتداعي شكوى الدهر مما تجري به مُلمّات القدر، وجميعها أحاسيس تجتمع على الذات لتفقدها كل إحساس بالحياة التي أقفرت من الأحلام وغدت بيتاً للمآسـي، فقد «يستر الشقاء العاطفـي عذابات مادية أخرى كثيرة في الحياة، يصور فيها الشـاعر أزمة الإنسـان الوحيد (المغترب) يحس بالعجز الحقيقي عن تحقيق أية غايـة»[91]، وهو ما يجعل من أزمة الإنسـان مع هـذا الاغتراب أزمة

متعددة الوجوه حين يفضي به إلى شعور حاد بالحيرة والتشتت وانعدام الرؤية، أو على أقل تقدير يكون أحد بواعث هذا الشعور.

وعند فواغي القاسمي امتزج الاغتراب المكاني بشكوى الدهر والإحساس بالألم والشعور بقسوة من حولها بما مكّن في قصائدها هذا النزوع إلى الشكوى:[92]

قدر الزمان تباين وتداني
أواه من هذا الزمان الجاني

شيئان لا يقوى العزيز عليهما
ظلم القريب وغربة الأوطانِ

ما بال هذا الدهر يثقل كاهلي
بكليهما وبقسوة البهتانِ

تحمل أبيات فواغي اغتراباً اجتماعيّاً أخذ بواعثه من تصدع واقعها الذي تشعر أنها افتقدت فيه بعض القيم التي تربطها بالمجتمع، كالعدل والصدق اللذين أضاعهما ظلم القريب وافتراءات البهتان، لأن الفرد قد يشعر بالاغتراب «حين تنهدم من حوله المعايير التي كانت تنظم سلوكه، وعلاقاته بالناس والمجتمع»[93].

ولدى جويرية الخاجة في قصيدتها (رياح شمالية) تداخلت بواعث عدة في التعبير عن اغترابها، فامتزجت أزمة الواقع في بحثها عن براءة الأمس، بأزمة الهوية التي تتسع للجانب الثقافي والاجتماعي والقومي بأوجاع وأدواء هذا الجانب الأخير الذي عبّرت به عن اغتراب مكاني أتى ضمن مظاهر كثيرة من الهموم التي تتداعى على

ذاتها، وتشربت في معاناتها وشتات روحها غربةً مرَّة تشعر بمرارتها النخلة – كما تعبر في ثنايا قصيدتها – ولذلك كان استهلال الشاعرة كاشفاً عن تلك الأوجاع التي ضاقت معها كل ساحات الروح:[94]

مياه البحر لا تكفي

لتخمد نار أضلاعي

جذوع النخل لا تكفي

لتسرد ما بجعبتنا

وتنفث بعض أوجاعي

فضاقت كل ساحاتي

بما رحبت

وضاق الحب من قيدي

وأسجاعي.

وأمام هذا الإحساس بالاغتراب لدى الشاعر الإماراتي كان من الطبيعي أن يلجأ إلى ماضيه، ويحن إلى ذكرياته التي اختزن معها ملامح مجتمع غير الذي شعر فيه بهذا الإحساس؛ لأن ذاكرة الإنسان تختزن من الماضي ما يكون معيناً لحاضره حينما يدفعه واقعه للهروب منه، فالأحداث تتداعى في وجدان الإنسان وعقله بحسب مثيرات الحنين إليها؛ ومن ثمَّ كان إحساس الشاعر بشيء من الجفاء بينه وبين ملامح المكان في حاضره محفزاً لاستدعاء تلك الذكريات من الماضي

الذي تشــكل ملامح المكان جزءاً منه، فيحاول عبر فضاء شــعري لا يبــرح فيه عالمــه المتخيل أن يبحــث عما يعيده إلى ذاته التي تشــتعل بعاطفــة الحنين، وأن يرحل إلى المكان الــذي يرتبط به وجدانه، وهو فــي ذلك يعبر عن انتمائــه لهذه الأرض، «لأن الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشــة هو انتماء إلى شــيء ما»[95]، وهذا الشــيء هو المكان الذي يرحل في أجوائه بحثاً عن سكينته الروحية لا راحته المادية.

فكريــم معتوق أفــرد ديوانه (طفولــة) الذي أصدره عــام 1992م، لإفــراغ عاطفــة الحنين إلــى الماضي، واســتدعاء الذكريــات الذاتية فيــه، فرســم عبر قصائد الديــوان كثيراً من ملامح هــذا الماضي، بما فيه من مظاهر اجتماعية، وعادات وتقاليد، وألعاب شــعبية، وحكايات وخرافــات، ولــم يغب عن بعــض قصائد الديوان تنصيــص ألفاظ من اللهجة المحلية، وقد أتى الديوان في عشرين قصيدة، شكلت كل واحدة منها لوحة من الذكريات، فيقول في لوحته التاسعة عشرة:[96]

يا اغتراباً أغلق الباب عن الأمس

أرى العمر اغترابْ

ها أنا أرجع بالوجه إلى الأمس

فهذا الوجه للعمر كتابْ

ربما تشتاقني خطوتي الأولى

وما زال رنين الصوت صعب الانتسابْ.

النص ينطق بعاطفة الحنين ومشاعر الاغتراب التي سادت الديوان

كله، وتشكلت معها عاطفة صادقة تميل مع البساطة حيث تميل، فاشتاق الشاعر معها كما في لوحته الخامسة عشرة[97] إلى الفقر الذي عاشه في ماضيــه؛ لأنه جزء من تلك الحياة، لتقــوم مقابلة بين الماضي بمظاهر حياته القاســية وبين الحاضر بكل ما توفر فيه من أسباب الترف، وهو بذلك يغلب على الجانب المادي الجانبَ المعنويَّ الذي يرى به الماضي عفةَ طهرٍ اغتصبتها الحضارة:[98]

هكذا الألفة كانت والبراءاتُ

وأيام الطهارةْ

هكذا دون اختيار

فجأة اغتصبت عفة ماضينا الحضارةْ.

ولأن استدعاء تلك الذكريات قد لا يعدو في الظاهر كونه حنيناً إلى مراتــع الطفولة ومعاهد الصبا، لا وجود لأصداء أي شــعور اغترابي فيــه؛ فإن الشــاعر لم يترك للقارئ تفســير إحساســه بعيــداً عما يريد، واختتــم قصيدته بهــذه الصورة التي جعل من الماضــي امرأة انتهكت معالم الحضارة عفّتها.

ولــم يختلف هــذا الحنين عــن الماضي عند ابــن حاضر من حيث الارتبــاط بمفردات البيئة، فأتى التعبير عن اغترابه باللجوء إلى البحر مخاطباً الشاطئ، قائلاً:[99]

أتـيـتـك مــن عـمـق الـسـنـيـن مفتشاً

عن الموجة الخجلى عن الزورق الورسي

أتيتك مشتاقاً إلـى (رايـح) الضحى

و(خـرُّوفـةٍ) عن عالم الجن والإنـسِ

فـلـم تـسـعـف الـمـشـتـاق رداً وإنـمـا

أخذتَ بصمت – ويك – أدنى إلى الخُرسِ

وســاعــة أزمــعــتُ الـــوداع أجبتني

ستحظى بما تهوى على شاطئ الأمسِ

فالشعراء في هذه المعاني السابقة جميعها يلوذون بعاطفةٍ (الحنين) هربــاً من أخرى (الاغتراب)، ولذلك يبدو مدى التداخل والامتزاج في النصوص بين هاتين العاطفتين.

ورغــم رفاهة العيــش التي أتت مع مجتمع الثروة فإنها لم تســتطع أن تمنح الشاعر القدرة على التكيف الاجتماعي مع حياته الجديدة التي افتقــد فيهــا ملامح ماضيه، فتغلبت ذاته وحنينه إلــى هذه المعاني على مظاهر رغد الحياة.

فنلمح في قصيدة (جاء الصباح) لســالم الزمر هذا الإحساس، حين يجــد ذاته في حياة البســاطة التي لم تقترن بمظاهر حياة جديدة يشــعر معها أن ملامح الطبيعة الثابتة قد تغيرت:[(100)]

من لي بذاك الصبح يوم مفارشي

قشٌّ، وحشو وسادتيّ أماني

والشّمس شقراء الزمان صبية

خجلى تقبِل جبهة الشطآنِ

وبيوتنا طين وفي أقدامنا

رمل عليه ندوس في الأحزانِ

وقد أدى هذا التوظيف لمفردات المكان في قصائد الحنين الممتزج بالاغتراب دوراً فنيّاً لإبراز البعد النفسـي بها، باستعادة ملامح المكان وإبراز الحالة الوجدانية من خلاله، كما لدى زينب عامر التي اعتمدت في قصيدتها (تداعيات من حنين الرمل) على مفردات بيئتها لبث لواعج الشـوق والحنين إلى ماضيها، وإبراز مشاعر الوحشة والاغتراب في حاضرها:(101)

هو ذلك العمرُ البعيدُ

المنقضي..

هي تلكم الأعيادُ

تنقشُها (سعادُ) على أصابعِ فرحتي

هي وحشتي

يوماً إذا صافحت شطآن الخليج

نثرتُ أصدافاً.. ملأت بها غناء طفولتي

فيلوح موت أزرق لا ينتهي.

في الأسطر السابقة امتزجت مشاعر الحنين إلى الماضي بعنصري الزمان (العمر البعيد)، والمكان (شطآن الخليج)، ورغم أن إسناد الموت إلـى البحـر الذي رمزت إليـه باللون الأزرق يبدو فـي ظاهره تناقضاً

يقطع إحساس الحنين لديها، لما يحمله هذا البحر من مخاطر أقرتها الشاعرة ذاتها، فإن هذا الموت المرتبط لديها بالبحر يشير من وجه آخر إلى الاشتياق لمظاهر تلك البيئة بكل ما فيها من حياة وموت، ومن ثمَّ كانت تلك الصورة المتناقضة في ظاهرها تعميقاً لهذا الإحساس.

وتوظف الشاعرة في إلحاحها على هذا المعنى الأسلوب الاستفهامي الذي تتعدد من خلاله مظاهر حياة الماضي بما فيها من حِرَفٍ، وذكريات، وخرافات، وحكايات كانت جميعها جزءاً من حياتهم، ولم تخلُ استفهاماتها من تضمين الانتقاد للواقع الجديد في حضارة النفط المادية التي شعر الإنسان معها أن كل مظاهر حياته البسيطة قد تبدلت، وأن مفردات بيئته التي تعبر عنه لم تعد غير سلعة في سوق الحضارة المادية التي يباع فيها كل شيء، وهو معنى يعمق معه الاغتراب، فتقول:[102]

أين الملاحة؟

أين ذاك اللؤلؤ المنثور

في أسواقها؟

أين الخليج؟

وأين جِنيُّ الحكايا؟

مات في مصباحه السحري سراً؟

أم تحرر كالبرايا؟! أم تبدل زيته نفطاً؟!

وبيع البحر في سوق السبايا؟

وفي أعمال رواد النهضة، كسالم بن علي العويس، وخلفان بن

مصبح، وصقر القاسمي، وسلطان العويس، ومبارك العقيلي، وغيرهم، لن نجد في أعمالهم هذا الاغتراب المكاني وفق المفهوم الذي نجده في أعمــال غيرهم من شــعراء ما بعد النهضة؛ وذلــك لانتفاء بواعث هذا الشــعور، إذ لــم يكن المجتمع قد شــهد عوامل الانفتاح بعــدُ، ولم تكن الثــروة النفطية قد أحدثت هذا التحول في أوجه الحياة الاجتماعية الذي أصاب الفرد بتلك الحالة الشعورية.

ولكننا نطالع لــدى العتيبة الذي ينتمي إلى جيل الرواد هذه المعاني في بعض قصائده؛ لأنه عاصر الحقبتين بكل معالم الحياة فيهما، فعاش حضارة الصحراء، وشهد كذلك حضارة المدنية الحديثة، ومن ثمَّ فإننا نجد في شــعره معنى الاغتراب بمفهومه السابق لدى الأجيال الجديدة، ونجد لديه كذلك معنى الغربة الذي لا يخرج عن كونه صورة من صور الحنيــن إلى مراتــع الطفولة ومرابع الصبــا، أو الحنين إلى الوطن في الغربة في أسفاره، كما في قصيدته (نشيد الوطن) التي يقول فيها:[103]

في القلب أحمل موطني وأجولُ
فمتى يقر الحامل المحمولُ

تعبتْ من السفر الطويل رواحلي
أمدى الحياة تغربي سيطولُ؟!

أحتاج هذا اليوم صدرك موطني
لأريــح رأســي فالعناء طويلُ

والشاعر يؤكد حنينه إلى وطنه وقومه الذين يألفهم ويألفونه، ويربط بينهم انتماء اللسان والأوطان، فيعبر عن الاشتياق بصورة لا تخلو من روح السخرية من اللغات التي تناثرت مفرداتها على لسانه:[104]

سئمت التغرب في كل أرض

وعاف دروسَ اللغاتِ لساني

ونقرأ له كذلك معنى الاغتراب بمفهومه لدى جيل ما بعد النهضة، مكثفاً شعوره الاغترابي في تغير بعض قيم المجتمع ومفاهيمه التي تأثرت بعوامل الانفتاح، كما في إحدى قصائده بديوان (لماذا)، يقول فيها مخاطباً أرضه:[105]

أعود إليك رمال بلادي

بحلق مرير ودمع أمرّ

فلا أستطيع التعرف حتى

على واحد من مئات البشرْ

بناءٌ يطاول فيكِ السماءَ

وخضرة زرعٍ تسر النظرْ

ولكن تغير فيك الرجالُ

وماضي المحبة فيك اندثرْ

فصرت غريباً على أرض أهلي

وصار عزائي الوحيد السفرْ

ولأن الشاعر في تلك الأحاسيس الوجدانية «ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه إنسان مستطار»[106]، فإنه لم يقترن إلحاح هؤلاء الشعراء على شعورهم الاغترابي بالدعوة إلى تغيير الواقع وإنما كان فقط تعبيراً عنه.

* * *

الهوامش:

1 – الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص55.

2 – أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 2002م، ص184.

3 – السابق، ص184.

4 – لغة الشعر العربي الحديث.. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983م، ص297.

5 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص37.

6 – السابق، ص81.

7 – السابق، ص86.

8 – السابق، ص105.

9 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص37.

10 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص771.

11 – السابق، ج1، ص201.

12 – ألم المسيح ردائي، فواغي القاسمي، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2008م، ص23.

فواغي بنت صقر بن سلطان القاسمي: من مواليد عام 1964م بالشارقة، درست اللغتين الإنجليزية والفرنسية، لها عدد من المسرحيات الشعرية، منها: عيون اليقين، الأخطبوط، أولاد قابيل (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، من إصدارات الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2008م، ص56).

13 – دراسات في الأدب العربي الحديث، د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990م، ص171.

14 – الرؤية والعبارة.. مدخل إلى فهم الشعر، ص102 بتصرف.

15 – وهج اللهيب، هند بنت صقر بن سلطان القاسمي، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 2000م، ص59.

هند بنت صقر بن سلطان القاسمي: من مواليد عام 1957م بالشارقة، حاصلة على ليسانس في الجغرافيا والتاريخ، وهي عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، أصدرت ديوانين: نفوس شامخة (1996)، ووهج اللهيب (2000). (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص57).

16 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص472.

17 – إطلالة، رهف المبارك، 2002م، ص29.

رهف يوسف المبارك: من مواليد رأس الخيمة عام 1979، حصلت على ليسانس اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود برأس الخيمة، وللشاعرة حضور ثقافي وأدبي بارز، وهي عضو بعدد من الرابطات والجمعيات الأدبية، حصلت على عدد من الجوائز المحلية في الشعر.

18 – أين قلبي، رهف المبارك، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ط1، 2008م.، ص45.

19 – الأعمال الشعرية الكاملة، د. شهاب غانم، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي ط1، 2009م، ص344.

د. شهاب محمد غانم: من مواليد 1940م، درس الهندسة الميكانيكية باسكتلندا، ثم حصل على الدكتوراه في علوم الاقتصاد من جامعة كارديف البريطانية، ترأس تحرير مجلة شؤون أدبية التي تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، إلى جانب أعماله الشعرية أصدر عدة دراسات وبحوث أدبية باللغتين العربية والإنجليزية، كما ترجم بعض الكتب ذات الطابع النقدي والعلمي، حصل على عدة جوائز في الشعر والترجمة، وهو عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية. (يُنظر: المصدر السابق: 497 وما بعدها، ويُنظر كذلك: دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص53).

20 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص36.

21 – الأغاريد والعناقيد، سيف المري، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإصدار (23)، ط2، أبريل 2009، ص28.

– سيف محمد المري: من مواليد دبي سنة 1962م، درس علم النفس بجامعة الإمارات، ثم اتجه إلى العمل الصحفي، والتحق بدورات في إدارة المؤسسات الإعلامية، وهو رئيس تحرير مؤسسة الصدى للصحافة والنشر منذ عام 1998م، وحتى الآن، أصدر ديوانيه: الأغاريد (2001)، والعناقيد (2004)، إلى جانب إسهاماته الإبداعية في القصة القصيرة،

والعمل الثقافي. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص62).

22 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص478 بتصرف.

23 – الأغاريد والعناقيد، ص29.

24 – نحلة وربابة، علي سيف الشعالي، 2004م، ص73.

– علي سـيف الشـعالي: من مواليد عام 1978م، درس الهندسة المدنية بجامعة الإمارات، وهو من جيل الشباب في الإبداع الشعري الإماراتي، أصدر بالإضافة إلى ديوانه السابق، ديـوان: وجـوه وأخرى متعبـة (2010). (دليل الأدباء بدول مجلس التعـاون لدول الخليج العربية، ص44).

25 – تطـور الأدب الحديـث في مصـر، د. أحمد هيـكل، دار المعـارف، القاهرة، ط6، 1994م، ص320.

26 – ديوان كريم معتوق، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشـعر، أبوظبي، ج2، ط1، 2011م، ص480.

– كريـم معتـوق المرزوقي: مـن مواليد 1963م بالشـارقة، درس اللغـة العربية بجامعة بيـروت، لـه عدة مجموعات شـعرية جمعها في جزأين، منها: طفولـة، مناهل، طوقتني، هذا أنا، حكاية البارحة، السـامري، سـوانح، خذلتك الأمة، إلى جانـب روايته (حدث في إسطنبول)، وقد تنوع شعره بين العمودي والتفعيلة، وهو من الأصوات الشعرية الإماراتية المتميزة. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص 61).

27 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص271.

28 – أحزان، عبدالرحمن كلنتر، دبي، 1994م، ص92.

– عبدالرحمن عبدالله كلنتر: من مواليد 1968م بدبي، درس الهندسة في جامعة الإمارات، لـم يصدر إلا ديوانيه: عندمـا يبكي الرجل، وأحزان. (دليل الأدبـاء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص58).

29 – عندما يبكي الرجل، عبدالرحمن كلنتر، دبي، 1992م، ص20.

30 – ألم المسيح ردائي، ص96.

31 – شـعر محمـد خليفة بـن حاضر المهيـري.. اسـتعادات وامضة لجماليـات الراحل المسافرة، إعداد وتقديم: إبراهيم الهاشمي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012م، ص62.

– محمد بن حاضر (1945م – 2011م): درس إدارة الأعمال بجامعة ليدز البريطانية سنة 1967م، والتحق بالعمل الدبلوماسي إلى أن أصبح قنصل الدولة العام في باكستان، ثم ترك السلك الدبلوماسي عام (1981)، واتجه إلى العمل الاستثماري، وقد عُرف بنزعته القومية التي وضحت جليّاً من أعماله الشعرية، وإسهاماته في تأسيس عدة مؤسسات ولجان وطنية

تدعم العمل التطوعي لخدمة الوطن العربي، وتعبر قصائده عن حس وجداني عميق عبر من خلاله عن كثير من همومه الذاتية والوطنية والقومية. (يُنظر: المصدر السابق: ص7 وما بعدها).

32 – همسات على أعتاب الروح، أحمد محمد عبيد، مؤسسة البيان للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2007م، ص57.

– أحمد محمد عبيد: من مواليد 1967، درس اللغة العربية وآدابها في جامعة الإمارات، ثم حصل على ماجستير الأدب العربي من جامعة عين شمس سنة (1996)، له حضور ثقافي وشعري داخل الإمارات وخارجها، كما أن له اهتمامات بدراسة التاريخ واللهجات والتراث الشعبي، صدر له أكثر من أربعين كتاباً بين مجموعات شعرية ودراسات أدبية. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص 50).

33 – نفوس شامخة، هند بنت صقر بن سلطان القاسمي، تقديم: د. مصطفى الشكعة، ط1، 1996م، ص167.

34 – صلاة العيد والتعب، عارف الخاجة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1986م، ص64.

– عارف عمر الخاجة: من مواليد 1959م بدبي، حاصل على ليسانس اللغة العربية، تخصص إعلام، من جامعة الأزهر في عام 1980م، عمل بالصحافة، ولكنه انقطع عن الساحة الثقافية فجأة، بعد أن ترك خمسة دواوين بين العمودي والتفعيلة. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص33).

35 – ندوة الأدب في الخليج العربي، مجموعة من الكتاب، (الرؤية والفن.. دراسة في شعر عارف الخاجة، د. عدنان حسين قاسم)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1991م، ج3، ص105.

36 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص197.

37 – مرسى الوداد، شيخة المطيري، تقديم: هارون هاشم رشيد، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط1، 2009م، ص50.

– شيخة المطيري: من مواليد 1980 بدبي، درست اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، وهي تعمل رئيسة لقسم التراث الوطني بمركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ولها حضور أدبي واسع بالأمسيات والندوات الشعرية.

38 – السمفونية العاشرة، عبدالعزيز إسماعيل عبدالهادي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008م، ص52.

– عبدالعزيز إسماعيل: شاعر ودبلوماسي، حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة القاهرة عام 1963م، عمل بالتدريس لمدة عشر سنوات، ثم التحق بوزارة الخارجية، فعمل

قنصلاً بإيران لمدة أربع سـنوات، انتقل بعدها إلى جنيف ليكون عضواً في سـفارة الدولة، بالإضافة إلى عضويته في وفد الدولة الدائم للأمم المتحدة، وظل بها ثلاث سنوات، ثم تنقل بعد ذلك بين سفارات الدولة في الهند والجزائر واليابان.

39 – السابق، ص26.

40 – خجلاً آتيك، د. محمد العبودي، دار الجديد، بيروت، 1996م، ص88.

– محمد سـلمان العبودي: من مواليد 1955م بالشـارقة، حاصل على الدكتوراه في الأدب الفرنسي، من جامعة السوربون عام 1987م، وهو يعمل أستاذاً بجامعة الإمارات، وقد منح وسام بدرجة فارس من فرنسا، والعبودي من الشعراء المقلين؛ فلم يصدر إلا ديواناً واحداً. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص49).

41 – السابق، ص89.

42 – مشاعر، د. مانع سعيد العتيبة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط1، 2003م، ص59.

– مانـع سـعيد العتيبـة: من مواليـد 1946م بأبوظبي، حصـل على درجـة الدكتوراه في الاقتصـاد والعلوم السياسـية من جامعة القاهرة، ودرجة الدكتـوراه في الأدب العربي من جامعة سـيدي محمد بن عبدالله بالمغرب، عمل وزيراً للبترول والثروة المعدنية (1972 – 1990)، وهو أحد أهم الأصوات الشعرية الإماراتية، أصدر أكثر من أربعين ديواناً ما بين الفصحى والنبطي، إلى جانب عدة دراسات في الاقتصاد، وقد انقطعت مشاركته الشعرية منذ سنوات، إلا أن دواوينه لاتزال تعاد طباعتها؛ لكثرة الإقبال عليها. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص50).

43 – أمير الحب، د. مانع سعيد العتيبة، دار الفجر، أبوظبي، ط2، 1984م، ص24.

44 – همسات على أعتاب الروح، ص43.

45 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص112.

46 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص449.

47 – وهج اللهيب، ص141.

48 – ارتباك الشمس، زينب عامر، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2012م، ص11.

زينـب عامر: من مواليد 1982م بأبوظبي، حاصلة على بكالوريوس اللغة العربية وآدابها مـن جامعة الإمارات عام 2005م، شـاركت في عدد من المهرجانـات والمحافل الأدبية، تعمل محررة ثقافية في إحدى المجلات الإماراتية.

49 – يُنظـر: لسـان العرب، ابن منظـور، دار المعارف، القاهـرة، د.ت، مجلد:6، مادة: (م.ن.ي)، ص4283.

50 – إطلالة، ص19.

51 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص472.

52 – سعاد، د. مانع سعيد العتيبة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط2، 2001م، ص121.

53 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص59.

54 – بيروت وقصائد أخرى، سالم الزمر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2009م، ص38.

– سالم راشد الزمر: من مواليد 1961م بالشارقة، درس علوم القانون بجامعة الإمارات، أصدر بالإضافة إلى ديوانه السابق، ديوان أغلى الرسائل (1998م). (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص39).

55 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص107. (وقد وقع الشاعر بكلمة «مرهم» في خطأ نحوي؛ حيث نصب ما حقه الرفع؛ لأنه عطف على مرفوع).

56 – جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989م، ص41.

57 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص340.

58 – موسوعة الفكر الأدبي، د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م ج1، ص176.

59 – أين قلبي، ص3.

60 – أغلى الرسائل، سالم الزمر، 1998م، ص19.

61 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص60.

62 – الأعمال الكاملة، ج1، ص120.

63 – غاية المرام لأهل الغرام، مبارك بن حمد العقيلي، جمع وتحقيق: بلال البدور، دبي، 2011م، ص58.

مبارك بن حمد العقيلي: ولد في الأحساء بالسعودية حيث عاش أبوه، واختلفت الآراء في تاريخ مولده، تنقل الشاعر بين العراق وعمان والبحرين وأبوظبي إلى أن استقر به الحال في دبي، وجعل من بيته مجلساً يرتاده أهل الفكر والعلم والأدب ورجال المجتمع، تنوع شعره بين الفصحى والنبطي، وهو أحد شعراء الدعوة إلى القومية العربية المرتبطة بالإسلام، وقد توفي سنة 1954م. (يُنظر: المصدر السابق، ص9 وما بعدها).

64 – السابق، ص80 وما بعدها.

65 – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م، ص126.

66 – خجلاً آتيك، ص46.

67 – شــعر ناجي.. الموقف والأداة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1990م، ص54 بتصرف.

68 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص133.

69 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص114.

70 – السابق، ص87.

71 – ألم المسيح ردائي، ص133.

72 – الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987م، ص6.

73 – بشاير، د. مانع سعيد العتيبة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط13، 2001م، ص104 وما بعدها.

74 – السمفونية العاشرة، ص85.

75 – أصوات النص الشــعري، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م، ص234.

76 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص324.

77 – السابق، ج1، ص325.

78 – المعجــم الفلســفي، مجمع اللغــة العربية، الهيئة العامة لشــؤون المطابــع الأميرية، القاهرة، 1983م، ص16.

79 – الاغتــراب، د. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية، المجلد العاشر، العدد الأول، 1979م، ص4.

80 – لسان العرب، مجلد:5، مادة: (غ.ر.ب)، ص3226.

81 – السمفونية العاشرة، ص133.

لعل اختيار الشاعر تلك الشجرة في التعبير عن هذا الشعور الحاد بالاغتراب يعود إلى ما تجســده من مفارقة كاشــفة عن تباين صارخ بين الماضي والحاضر، ففي مقابل تجمعات وأســمار الآبــاء والأجــداد التي يتغنى بها الشــاعر، بوصفهــا وجهاً من وجــوه الاعتزاز بالماضي ومكونات الهوية، أضحت تلك الشــجرة بميدانها الواسع المسمى باسمها في قلب مدينة الشــارقة مكاناً تحتشــد فيه العمالة الآســيوية بأعداد كبيرة يعج بهــا المكان بصورة يومية، وتتزايد بشــكل لافت في العطلات الأســبوعية والموســمية، إذ يقضون فيه لياليهم وأسمارهم، وهو مشهد اعتاده المكان حتى غدا سمة له.

82 – بيروت وقصائد أخرى، ص33.

83 – السابق، ص36.

84 – الاغتــراب اصطلاحــاً ومفهومــاً وواقعاً، قيــس النوري، مجلة عالــم الفكر (مرجع سابق)، ص34.

85 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص114.

86 – شــرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986م، ج4، ص384.

87 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص65.

88 – السابق، ص65.

89 – دراسات في سيكولوجية الاغتراب، د. عبداللطيف محمد خليفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص62.

كان التخــوف المتزايــد مــن أزمة الهويــة في المجتمــع الإماراتي الذي أصيبــت تركيبته الســكانية بخلل فجّ، ســبباً مباشــراً في إعلان الدولة – بمبادرة من رئيسها – عام 2009م، عاماً للهوية الوطنية، لتعزيز مقومات هويتها، ومواجهة تلك المهددات التي لا تنفصل في الواقع عن بواعث هذا الاغتراب المكاني.

90 – أين قلبي، ص45.

91 – شعر ناجي.. الموقف والأداة، ص57.

92 – ألم المسيح ردائي، ص147.

93 – الاغتراب، د. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر (مرجع سابق)، ص11.

94 – صهيل الروح، جويرية الخاجة، المسار للدراسات والاستشارات والنشر، الشارقة، ط1، 1999م، ص59.

– جويرية عبدالرحمن الخاجة: من مواليد عام 1958م بعجمان، حاصلة على بكالوريوس الآداب فــي اللغــة العربية مــن جامعة الإمارات عــام 1982م، يتنوع إبداعها بين الشــعر والقصة والفن التشــكيلي، حصلت على عدة جوائز شــعرية محلية، منها: المسابقة الأدبية للشباب (1979م)، مسابقة رواق عوشة بنت حسين لأدب الأمومة (1997م)، جائزة الكاتبة الإماراتية (2000م). (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص33).

95 – قضايا حول الشــعر، د. عبده بدوي، الهيئة المصريــة العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1992م، ص72 بتصرف.

96 – ديوان كريم معتوق،ج1، ص57.

97 – السابق، ص45.

98 – السابق، ص56.

99 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص66 وما بعدها.

100 – بيروت وقصائد أخرى، ص18.

101 – ارتباك الشمس، ص86.

102 – السابق، ص87.

103 – بشاير، ص58.

104 – مشاعر، ص30.

105 – لماذا، د. مانع سعيد العتيبة، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، أبوظبي، ط1، 1996م، ص91.\.

106 – قضايا حول الشعر، ص99.

* * *

الفصل الثاني

اللجوء إلى الطبيعة

تشكل مظاهر الطبيعة جزءاً من القصيدة العربية بشكل عام، سواء في ألفاظها أو أخيلتها أو موضوعاتها؛ لأنها جزء من واقع الإنسان ومشاهداته، وصورة من صور التعبير عن الجمال ومفردات الحياة الإنسانية، وهو ما يعد في مجمله أبرز غايات الشعر في مختلف الاتجاهات والعصور الأدبية، مع تباين حضورها من بيئة أدبية إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر، أما في القصيدة الوجدانية فتأخذ مظاهر الطبيعة خصوصية أكثر لدى شعرائها؛ إذ يعبرون من خلالها عن أحاسيسهم الممتزجة بالمشاهد المرئية؛ لأنها لديهم أداة من أدوات التعبير عن نوازعهم النفسية ورؤاهم الخاصة، «فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها، وأن يكون أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها»[1].

ويرتبـط الإماراتــي ببيئته ارتباطــاً وثيقاً؛ لأنها جــزء من تكوينه الوجداني والحياتي، حيث حياة البحر الذي كان مصدراً لرزقه ورزق أجـداده، والصحراء العاريــة التي لاتزال أحد مشــاهد بيئته التي يلجأ إليهــا للترفيه والترويح عن نفســه، رغم الزحـف العمراني على كثير من رقعتها الممتدة، ثم مشــاهد الروابي الطبيعية، والحدائق الغناء التي تتناثر على أرض الدولة، وتشـكل جزءاً من معالم نهضتها الحضارية الحديثــة، وهو مــا انعكس في قصائده الوجدانيــة، حيث تؤدي مظاهر الطبيعــة فيها دوراً فنيّاً مهمّاً، يعبر بوضوح عن مدى تعلق المبدع بها تعلقاً شــعوريّاً انتقل إلى شــاعريته من خلال الاندماج معها، وتوظيفها في عديد من تجاربه المختلفة، فكانت لديه تعبيراً عن أحاسيســه الذاتية المتباينــة بين الســعادة والتعاســة، والرجاء واليأس، ولــم تكن لمجرد التماس الجمال الكوني والراحة الوجدانية بين ربوعها، وهي ســمة لا تختلف كثيراً لدى شــعراء الرومانسية في الخليج العربي، بحكم طبيعة التقــارب الجغرافــي والحياتي بين أبناء أقطاره، «فهؤلاء الشــعراء لم يصفــوا الطبيعة وصفاً موضوعيّاً حياديّــاً، وإنما وصفوها وصفاً ذاتيّاً يتيح لهم أن يعايشوها وتعايشهم في أحزانهم وأفراحهم»[(2)].

وتتنوع الدراســات الأدبية في تقســيماتها لمظاهر الطبيعة بين حية وصامتــة، وطبيعية وصناعية، وأرضية وســماوية، إلى غير ذلك من التقســيمات التي تجعل من تلك المظاهر في حــد ذاتها موضوعاً نقديّاً يســتقصي مكونات الطبيعــة وملامحها لدى شــاعر، أو مجموعة من شــعراء ينتمون إلى اتجاه أو حقبة بعينها، غير أن الدراسة في التعرف إلــى العلاقة الفنية بين الطبيعة – بكل أشــكالها ومظاهرها – والاتجاه الوجداني في الشعر الإماراتي تنطلق من حيث كونها موضوعاً شعريّاً

يعبر عن انفعالات الشاعر المختلفة التي يمتثل فيها لانطباعات الطبيعة بمكوناتها في نفسيته، وهو ما يقوم عليه مفهوم شعر الطبيعة لدى من يرى أنه «الشعر الذي يمثل الطبيعة الحية والطبيعة الصامتة، كما امتثلتها نفس الشاعر وجمّلها خياله»[3].

فهذا الجزء ليس بحثاً عن مكونات الطبيعة في قصائدهم، أو رصد صور مجازية تكون مفردات الطبيعة مادتها، وإنما هو مقاربة لواقع وجداني تشكل الطبيعة أداته، وعلى ضوء ذلك يمكن دراسة أسباب بواعث لجوء شعراء الإمارات إلى الطبيعة في التالي:

أولاً ـ التعبير عن الواقع النفسي:

لجأ الشاعر الإماراتي إلى الطبيعة؛ كي يعبر من خلالها عن واقعه النفسي، فتتحول المدركات الحسية لمظاهر الطبيعة من حوله إلى صورة نفسية تحاكي ما يعانيه من أحاسيس داخلية، وبذلك تتخطى تلك المشاهد حدود التجسيد والتشخيص إلى توصيف حالة شعورية يتغنى فيها بآلامه دون تقرير أو مباشرة في خطابه الشعري.

فالعتيبة في ديوانه (لماذا) الذي يقوم على استفهامات وجدانية، عبّر في تساؤلاته التي تتعلق بمظاهر الطبيعة من حوله عما يكابد من أحاسيس، قائلاً:[4]

لماذا يطل عليّ الصباحْ
حزين الشعاع كسير الجناحْ

وماذا تغير في الكون حتى
أرى الضوء يكشف نزف الجراحْ

وأسمع تغريد بلبل دوح
فأزعم أن الصداح نواحْ

جعل الشاعر مظاهر الطبيعة المعيار الكاشف عن أحاسيسه الداخلية، فراح يبحث باستفهاماته عن بواعث حزنه في متغيرات العالم الوجودي الذي انطبع في رؤيته النفسية بمشاعر الحزن والأسى، وتظهر قيمة هذا الاندماج بين الطبيعة والشاعر من خلال ما توحي به الصور الواصفة من دلالات، إذ نستشف من إطلالة الصباح بشعاعه الحزين حرص الشاعر على التستر عن أعين الآخرين بستار الليل؛ لإخفاء ما يكابد من جراحه التي انكشفت رغماً عنه مع ضوء الصباح، كما أن إضافة الحزن إلى الشعاع بما يحمله من معنى الضياء تعبر عن مفارقة كاشفة عن قتامة هذا الشعور الذي توشح فيه الشعاع بسوداوية الحزن، وإن كان اختيار لفظة (أزعم) بدلالتها المعجمية غير موفق؛ لأنها ابتعدت بإحساسه عن اليقين المطلق أمام المتلقي.

وشعراء الإمارات في لجوئهم إلى الطبيعة للكشف عن رؤى نفسية قاتمة يميلون إلى توظيف الصور الحسية –لا سيما السمعية والبصرية – في نقل تلك الأحاسيس؛ وذلك لتقديم الحالة المعنوية في صور حسية تقوم في أساسها على اندماج الشاعر مع عناصر الطبيعة التي يسخِّر انفعالاتها المتخيَّلة في تجسيد انفعالاته الواقعية، كما يبدو بوضوح في نص العتيبة السابق الذي جعل فيه نواح البلابل ونزف الجراح تعبيراً عن واقعه الداخلي، وهو ما نجده لدى سلطان خليفة في قصيدته (حلم توارى واختفى)، يقول:[5]

الموج زمجر

للشواطئ للسكون

ليثير فيَّ كوامنا

هيهات للماضي

إياب أو معاد

فات الأوان

لم يبق إلا الذكريات

حتى الطيور

هزيجها أضحى حزين

وحدي.. أنا .. ما؟

والكون مصفر الجبين

حلم توارى واختفى

وعفا عليه الرمل

في طي السنين.

كل ملامح الكون غدت مرآة لواقعه النفسي المضطرب الذي جسدته صورة حركية للموج، وسمعية لهزيج الطيور، وبصرية لجبين الكون، وهذا التكثيف للصور الحسية يشير إلى أهميتها في تشكيل صورة الشاعر النفسية أمام المتلقي، وإلى أهميتها أيضاً في تحليل الخطاب الشعري لاستظهار هذا الاندماج بين الشاعر ومظاهر الطبيعة في

تجربتــه الوجدانية، رغم أن هذه الصور في الواقع لا تتجاوز إحساســه الداخلــي، ولا وجـود لها في العالـم الخارجي؛ «فالصــورة دائماً غير واقعيــة وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[6].

فأنيــن البلابــل، وهدير الموج الحزين، وضوء الشــعاع الكســير، وأنات النجوم والقمــر، وغيرها من مظاهر الطبيعة التي تتلون برؤية الشــاعر النفســية، لا يمكن أن تتجســد أمام المتلقي إلا في حدود صور خياليــة لا علاقة لهــا بالواقع، وإنما يحاول الشــاعر من خلال تجربته الوجدانية أن يجسدها للمتلقي في واقع عياني كي يحسها.

وفــي قصيدته (بكاء الربيع) رســم ابن حاضر مــن خلال الطبيعة ملامح الكآبة لديه، مستظهراً عبر الطبيعة أحاسيسه الداخلية، قائلاً:[7]

ذهب الربيع فلا الخزامى روضنا

لا الشيح ينفح ربعنا بالطيبِ

لا دوحــة غناء يسكرها الندى

ألوت على ورد الهوى المرغوبِ

والغصن حلَّ به الخريف فلونه

لـون الكئيب البائس المغلوبِ

وإذا البلابل في الصباح حزينة

وتنوح ثكلى عند كل غـروبِ

صـور تتالت تستفز مواجعي

وإلــى اللواعج تستحث هروبي

حملت إلـيَّ الخاليات غوانياً
خلفتهن عـوانـسـاً بـدروبـي

قد كن أيـان الصبابة والصبا
غـيـداً أشـاد بسحرهن نسيبي

منـح ابن حاضـر مظاهـر الطبيعة التـي تغيرت برؤيته النفسـية دلالات تعبيرية كاشـفة عن مشـاعر اليأس والكآبـة، فالروض لم يعد ينفـح طيبه، والفصول تبدلت خصائصها فغدا الربيع بأغصانه الزاهية خريفاً بلونه الشـاحب الكئيـب، وتحول طرب البلابل في صداحها إلى نواح الثكالى، وهذه المشـاهد الكئيبة التي توالت فيها الصور الحسـية وأخذت ملامحها من مظاهر الطبيعة تجسد لدى الشاعر رؤية نفسية لا بصرية؛ «فحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيّاً من خلال الصـورة المحسوسـة، يبدو هذا الواقـع الجديد مغايـراً للواقع العياني المرصود»[8]، فهي مشـاهد لـم تفارق خياله، أراد بها تقديم إحساسـه الداخلـي علـى نحو مغايـر لرؤية الآخرين لتلك المشـاهد فـي الواقع العياني.

ويبدو أن الشـاعر في البيت الخامس أراد أن يحافظ أمام المتلقي – شيئاً ما – على تلك المسافة الفاصلة بين الرؤية الذاتية والرؤية الواقعية لمشـاهد الطبيعة، حيث أشـار إلـى أن هذه المظاهر مـا هي إلا رؤى تتوالى أمامه، تشـتق من واقعه النفسـي مشـاهد كآبتهـا، حين يحضر الماضي في ملامحها، بين انهمال أحاسـيس الصبابة وتداعي ذكريات الصبـا الأليمة، ولم يلجأ الشـاعر في تقديم هذا الإحسـاس إلى مظاهر الطبيعة التي توحي بالحركـة الاضطرابية كأمواج البحر والعواصف

والرعـود؛ لأنه أراد التعبير عن حالة نفسـية تسـتكين لأوجاعها التي ترى صورتها في مشاهد الطبيعة الساكنة.

وقد تكرر في قصائد أخرى لدى ابن حاضر هذا التداعي لذكريات الماضي وأوجاع الواقع من خلال إسـقاط الحالة النفسية على الطبيعة، كما في قصيدته (عودي):[(9)]

كـم لـيـلـة غـنـيـت لـلآتـي
ولـم أظـفـر بـآتِ

ريـح تـئـن بـحـرقـة
ثـكـلـى تـئـن عـلـى رفـاتِ

فنضارة (الـغـاف) النضير
تـبـددت فـي الـخـالـيـاتِ

و(الـوُرْق) أصبح صوتها
خِـلـواً مـن الـنـغـم الـمُـآتـي

كـانـت زمـان الـخـصـب في
الأسـحـار تـدعـو لـلـصـلاةِ

كـانـت ترتـل للربيع الغض
أنـغـامـاً وأحـلـى الأغـنـيـاتِ

فتجيبها ليلاً لحون السامرين
مع النسيم على روايات الرواةِ

يا (غافة) حملت مدى عمري
سـمـات مـن سـمـاتـي

وحـمـلـتـهـا فـي خـافـقـي
عـنـوان شـوقـي لـلـحـداةِ

فعلى الرغم من أن الشاعر ربط تجسيد حالته النفسية بالصراع الداخلي الواقع في مستويات الزمان الثلاثة: (الماضي) في تداعي الذكريات، و(المستقبل) في التطلع إلى الآتي، و(الحاضر) في توصيف المعاناة، لكنه جعل مظاهر الطبيعة بين تلك المستويات هي الكاشفة عن أحاسيسه، من خلال تشخيص الريح التي تئن أنين الثكالى، وأشجار (الغاف) البرية التي تبددت نضارتها، وصوت الورقاء الذي خلا من تراتيل السعادة ولحونها في ليالي السمر، وإن كان تأرجُح الشاعر في تقديم إحساسه إلى المتلقي بين نواح الأنين تارة، وافتقاد تراتيل النغم تارة أخرى، وكذلك التقلب بين وصف الوُرْق في الماضي والحاضر يوحي بشيء من عدم الانسجام بين معاني وصور القصيدة، وهو ما قد يبعد المتلقي عن الإحساس بعمق هذه الحالة الشعورية.

ومثلما كان البلبل لدى العتيبة والورق لدى ابن حاضر مظهرين كاشفين عن إحساسهما، نجد أن إبراهيم محمد إبراهيم جعل من مناجاة طائر النورس كاشفاً عن شعور قاتم بالغربة الروحية التي تشده نحو الموت، وهو تشخيص يتجاوز به الشاعر رؤية الطبيعة إلى الاندماج الكامل معها:[(10)]

شدني أيها النورس المتعالي إليكَ

وخذني معك

شدني نحو علياء صبرك

مسترسلاً في البكاءِ

ودعني أرى مدمعك

عدتَ من غربة الروحِ

حتى تكحل عينيك مثليَ

بالعالقين بمنقار قلبك

ألفيتهم يسقطون

بوادي الجحود تباعاً

فكحلتَ عينيك بالموت

عدتَ لتشهد فوق الثرى

مصرعي يا صديقُ

وأشهد فوق الثرى

مصرعك.

يعبـر الشـاعر في مناجـاة طائر النورس بما يجسـده مـن الغربة والرحيل والمنافي عن اغتراب روحي، ونزوع إلى الحزن، وشـكوى الآخر، ومعانٍ إنسانية في التصبر والوفاء والاعتزاز بالذات، باندماج مـع الطبيعة التي اختارها للبوح الوجداني في لحظة شـعورية يعايش

فيها الشــاعر أحاســيس النهاية، وهو اختيار يشــير إلى مــدى ارتباط الشاعر الوجداني بالطبيعة في التعبير عن واقعه النفسي، فقد يجمع في لجوئه إليها كل سـمات هذا الاتجاه، مــن «الذاتية، والتأمل، والصوفية الحالمة، والجنوح إلى النفس، ومصاحبة الآلام والأحزان، والفزع إلى الدموع والزفرات، والاندماج مع الطبيعة الملهمة»[(11)].

ولدى هند القاسمي التي تأخذ الطبيعة حيزاً كبيراً في ديوانيها، كانت مناجاة شادي الروض تجسيداً لهذا الاندماج، حين جعلت منه نديماً تبث في مناجاته أحاسيسها، وتفضي إليه بشكواها من الدهر وآلامه، وتنفث مــا في صدرها من زفرات البؤس، مشــخصةً بهــذا الاندماج مفردات الطبيعة، لتكشف من خلالها عن تلك الرؤية النفسية القاتمة، فتقول في قصيدته (خدوش):[(12)]

يا شادي الروض هلا جدت بالنغمِ
هلا مسحت خدوش الدهر والألمِ

هــلا تلفتَّ إذ نــاداك ذو أربٍ
شكا إليك عــدو العقل والقلمِ

هــلا أصـخـت لآهــات يـرددهـا
ريـم ترنح بين البؤس والعدمِ

قد أرق الليلَ صوت الحزن فانتبهت
أقـمـاره وجـفـون النجم لـم تنمِ

ولكــي تُحدث الشــاعرة مزيــداً من الاندمــاج بينها وبيــن مظاهر الطبيعــة التي تناجيها وتبث إليها مشــاعرها الذاتيــة؛ فقد أضفت على

نفســها أحد مظاهرها بصورة الريم التي تترنح ببؤسها بين أركان هذه الطبيعــة؛ ونلحظ اعتماد الشــاعرة على تكثيف الصورة الســمعية في نقل إحساســها: (صوت الشــادي، أنين الشــكوى، آهات الريم، صوت الحــزن)، وهي صور تتناســب مع محور القصيدة التي تســتميل فيها الشــاعرة تنغيم شــادي الروض الذي هو صورة ســمعية؛ ليفرج عنها أحاســيس الحزن، موظفة في وصف انفعالاتها الذاتية انفعال مفردات الطبيعة معها: الليل، الأقمار، النجم.

ويأخــذ الليل في تجســيد المشــاعر الوجدانية حيــزاً ملحوظاً لدى شــعراء الإمارات، فقد نجده لدى البعض سميراً يستأنس بما في سمائه مــن بدر ونجوم، ويبث فــي مناجاته أنين الشــكوى، ويرى في ضوئه الخافت نوراً يشق القلوب، وقد نجده لدى آخرين باعثاً ومثيراً لشجونهم وأحاسيســهم، حيث يجتمع في جوفه الســكون والظلام، كما في قصيدة (هــدأة) لأحمــد عبيد الذي كان ســكون الليل مثيراً لأشــجانه وعذاباته النفسية:[13]

هــدأة الليل تستثير جوابي
وأنــا بين صبوتي وعـذابـي

كلما أيقظ السكون طيوفي
غادرتني غواية المتصابي

واستقامت على الشجون شجون
طافحات بما حـوت أنخابي

يقع الشــاعر فريسة إحساس ينتابه مع هدأة الليل، فيترنح بين نشوة

الصبوة وأنين العذاب، حين يستثير سكون الليل انفعالاته الداخلية، وهي سمة من سمات شعراء هذا الاتجاه، «إذ تثور خواطرهم في هدأة الكون، حين تبدو الظلمات مشوبة بأضواء شاحبة في طريقها إلى الفناء»[14]، وكأنه حين يتوقف ضجيج الحياة الزائف من حوله، يتحدث صدق الوجدان، وهو ما يبدو جليّاً في قوله: (غواية المتصابي)، فسكون الليل يوقظ لديه خواطر الشجن، ويقطع عليه تصنُّعَ أحاسيس الصبا الذي فارقه، وبدأ يستشعر في فراقه طريق الفناء.

وقد أجاد الشاعر في استخدام (الطيف) لإحداث مثير بصري ونفسي تتداعى معه الخواطر والذكريات في سكون الليل؛ وكأنه يكشف للقارئ عن مكنونه النفسي في هذه الحالة التي يسودها تداعي الخيالات والطيوف، وتحولت أنخاب الليل لديه إلى كؤوس تفيض بالشجون، يسامر فيها الذكريات.

أما سيف المري فقد أسقط رؤيته النفسية على صورة الليل الغضوب في صورة تشخيصية تجسد انفعال مفردات الطبيعة بصوت أنينه وشكواه:[15]

وَوقفت والليل الغضوب كأنما
سمع النحيب فهاجه مزماري

وتجمعت زهر النجوم بصمته
تصغي إلى همس الأنين الساري

وكأنما تطفو بلجة زاخر
سبحت به متلاطم موَّارِ

ويفسر سياقُ النص هذا الغضب الذي يحتمل صورتين، الأولى: صورة الغاضب المتجهم بما تحيل إليه من ملامح وانفعالات قد تكون هي ذاتها باعثاً لوجود رؤية نفسية قاتمة، والأخرى هي المشاركة الوجدانية بالغضب من أجل الآخر، وهو مراد النص؛ بما يشير إلى مدى الاندماج بين الشاعر ومظاهر الطبيعة من حوله، وإن كان الشاعر قلل من قوة هذا الاندماج باعتماد صوره على التشبيه، مكتفياً بمقاربة المعنى.

وفي كلمة (مزمار) بما تحمله من دلالة لغوية تفسيرٌ لاختيار الشاعر هدأة الليل دون غيره من مظاهر الطبيعة في استجلاء مشاعره، وتفسير أيضاً لتناقض قد يبدو في ظاهر النص بين النحيب والمزمار الذي يستخدم في الطرب؛ لأن الليل في مخيلة الشاعر ملاذ الشاكين ومقر أناتهم، فكان نحيب الشاعر في جوفه مزماراً يطرب له.

وقد عبَّر معتوق عن الليل في استجلاء واقعه النفسي بصورة أخرى، حيث اجتزأ من مشهد الليل ضياءه الغائب مع غياب ضوء القمر؛ كي يكشف عن هذا الشعور لديه، بإحساس فيه نزعة من التأمل، فيقول:[16]

لأني لم أجد قمراً

رميتُ النورَ بالعتمةْ

لعل شموع ذاكرتي

تبدد زحمة الغمةْ

فأستلقي على جنبي

بقبرٍ تاق للضمةْ.

ولم تكن أصداء الواقع النفسـي مقصورة على افتقاد الشاعر ضياء الحياة في عتمة الليل، وإنما تسـلل إليه افتقـاد الرغبة في الحياة ذاتها، جاعلاً من الطبيعة محوراً لاسـتظهار تلك الحالة الشعورية، وتوظيف الشـاعر لصورته (شـموع الذاكرة) يعبر عن رغبته في التماس ذُبالة نـور داخلي تسـتضيء بهـا ظلمات ذاتـه، ولكن ينتهي بـه الأمر إلى نفـس تتوق إلى الوحشـة والظلمة المكانية هرباً من الوحشـة والظلمة الوجدانية، وهو تعبير بالمفارقة الصادمة لآمال الشاعر.

ثانياً – التأمل الوجداني:

تدفـق الإحسـاس بالطبيعة فـي لحظـات التأمل الوجدانـي يجعل الشـاعر في اندماج مطلق مع مظاهر الكون، فيستسـلم لمشاعره إزاء تلك المظاهر، بعيداً عن أي تأمل ذهني يقطع عليه هذا الاندماج، إذ «لا يختلي الرومانتيكيون في الطبيعة ليفكروا ويستخلصوا الحجج أو يحلوا مشـكلات، كلا، ولكن ليحلموا ويستسـلموا لمشـاعرهم»[17]، ومن هنا كان هروب الشـاعر إلى الطبيعة للتأمل هروباً إلى الإحساس المرهف والشـعور العميق بما يعيـش داخله من أفكار ومعـانٍ، وهو ما يظهر مـن تعريف التأمل في الاصطـلاح الأدبي بأنه: «حلم اليقظة، أو حالة الإنسان الذي يستسلم عفويّاً، بين الوعي واللاوعي لما يمر في خاطره من أخيلة ومعانٍ مختلطة ومتداخلة»[18].

وقد اسـتغرق الشـاعر الإماراتي في تأملاته بمشـاهد الطبيعة من حوله في خلوة نفسية عميقة، يستظهر فيها إحساسه بالحياة وانطباعاته الوجدانية، كما في قصيـدة (حيرة الوجود) للدكتور أحمد المدني الذي اسـتهلها بالتعبير عن إحساسـه المبهم إزاء الحياة، وغموض القدر في عالمه الوجودي:[19]

أتـيـت الـحـيـاة.. ولــم أدر ما

بــهـذا الــوجــود أســـرَّ الـقـدرْ

ولـم أدر مــاذا بظهر الغيوب

تـخـبـئ مـن نفعها والـضــررْ

كـــأنـــيَ أقـبـلــت مـــن عـالـم

غموض المرائي.. غريب الصورْ

فـسـرت على ظهرها مكرهاً

أواكـــب فيها جـمـوع البشرْ

ينفذ الشاعر إلى تأمله الوجداني من خلال التعبير عن مشاعر القلق الوجـودي، والإحســاس بتهاويـم الغيب التي تختبــئ وراءها الأقدار، والخــوف من المجهـول، والغموض الذي تتراءى فيــه صور الحياة، ويأخذه استسلامه لهذه الأحاسيس إلى الانطواء على ذاته بغياب شعوره عمــن حوله، هارباً إلى ذاته التي يجدها بين أركان الطبيعة، محلقاً في آفاقها الرحبة، ومستغرقاً في أحاسيسه الخاصة:[20]

فـحـلـقـت حــــراً بـآفـاقـهـا

أرفُّ بـهـا كنسيم الـسـحـرْ

أغني السماء لحون المنى

وأشـدو بشوقي لضوء القمرْ

أرقــرق عبر الـمـدى بسمتي

وأرتــع بين الـربـى والـزهـرْ

وأنـــثـــال فـــي نــغــم شـيـق

يـراقـص أنـهـارهـا والشجرْ

أرى أدمعي في سقيط الندى

وأرشـفـهـا فـي رذاذ المطرْ

وأبـحـث عـن خافقي حـائـراً

فـألـمـسـه فـي رنـيـن الـوتـرْ

وأمـضـــي أديـــر بـأرجـائـهـا

لحاظي وأمـعـن فيها الفكرْ

كـأنـي فــرد عـلـى ظهرها

أتـيـت لأحـمـل بـؤس البشرْ

أبرز الشاعر في مشهدين نفسيين متقابلين اندماجاً روحيّاً عميقاً مع مظاهـر الطبيعة أخذه إلى التأمل الوجداني بعيداً عن عالمه البشـري، حيث يبدو في المشـهد الأول وهو: (يسـير مكرهاً بين جموع البشر)، والآخر وهو: (يحلق حراً بين آفاق الطبيعة)، ويبرز هذا التقابل إحساس الحريـة والانطـلاق بين أحضان الطبيعة، بينما يشـير في المقابل إلى روح مقيدة أسيرة بين بني البشر.

وقد استطاع المدني أن يصنع من خياله مشهده الخاص الذي يحلق فـي آفاقه، وهو حين يتشـبع في هذا الخيال بملذات الطبيعة وسـحرها في النسيم واللحون ومراتع الربى والأشجار لا يلتمس شعوراً بالترف بيـن جمال الطبيعة الكونية، وإنما ليسـمو في مـدارج روحية، متأملاً الوجود الإنسـاني والكوني؛ وكأنه يتحمل في أحاسيس عزلته الروحية

بؤس البشــر، «فالشــاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرســالة بما يحس في وجدانه من وجود روحي»[21].

واستغراق الشاعر الوجداني في تأمله المرتبط بفكرة الوجود يعود إلــى روح قلقــة بين جوانحه، تتطلع إلى صفو الحيــاة من أكدارها بين مظاهــر الطبيعــة التــي يلوذ بها من متاعب نفســية تثقــل روحه، ففي قصيدة (شريد الفكر) للشاعر سلطان خليفة نستشعر تلك الروح التأملية والإحســاس المتدفق بالاندماج في الطبيعة حين يتجول بين مظاهرها، ويعيش بصفاء الروح بين أجوائها، فيقول:[22]

إذا غــرد الأيــك فــوق الشجر

ونــاغــى الأحــبــا ومــن قـد عبرْ

وتمتم في الموج سر الوجود

يــخــبــرهــا عــن غــد مــنــتـظـرْ

وهــبَّ على الشط نفح الرياض

زكــيّــاً نــديّــاً يــمــج الــعــطــرْ

ومــالــت زنــابـق تـلـك الــورود

وعـــمَّ شــذاهــا بـقــايــا الــزهــرْ

وغنى النسيم لومض النجوم

وتــاق الأصـيـل لضوء السحرْ

ومــال النخيل يــهــادي الــريــاح

وســعــف تــداعــى يحف الممرْ

وســـــارٍ يـنــوح عـلــى زورق
يـبـث الـشـكـايـا ولا مـن شعرْ

أجــول بطرفي عبر الـوجـود
وعـبـر الـسـكـون الــذي ينتشرْ

وأخطو على السِّيف، كلي انتظار
وخـفـقٌ بقلبي كخفق الـوتـرْ

وأدنو من الصخر صخر اللقاء
وطــيــف يـذكــرنــي بـالـسـمـرْ

وتهوي الطيور لسطح المياه
وتـنـقـض للصيد مـمـا ظهرْ

رغم أن الشـــاعر قد مزج التأمل بأحاسيس الانتظار لكن استغراقه في مظاهر الطبيعة التي يســتجلي في مشــاهدها ســر الوجود قد منحنا الإحســاس بهذا التأمل الوجداني بعيداً عن أية معانٍ أخرى؛ ولا ســيما مع أسلوب الشــرط الذي أظهر هذه الأحاسيس، وكأنها ليست إلا حالة شعورية تتهيأ مع تلك المظاهر، وتستحضر مناجاة صخر اللقاء ملامح من قصيدة الشاعر إبراهيم ناجي (صخرة الملتقى)، من حيث محورية الصخرة لتكون شاهداً على عواطف الشاعر بين أحاسيس اللقاء، ومن حيث خصوصيتها في التعبير – بما في الصخرة من معني الصلابة – عن تلك الأحاسيس الوجدانية المرهفة.

والشـــاعر في تأمله الوجداني لا يجنح إلى فلســفة ذهنية تبعد بالشعر عن دوره في الإفضاء الذاتي، وإنما هي حالة روحية يعيش فيها بعاطفة

جياشة، لا بأفكار ذهنية تبعد به عن الوجدان، ولعل الشاعر كريم معتوق، كان من أكثر هؤلاء الشعراء الذين يميلون في تأملهم إلى الاندماج مع مشاهد الكون في رؤاه الخيالية، كما في قصيدته (أخذت الريح من يدها) التي وردت في عدة مقاطع، نجتزئ في التالي بعضاً منها:[23]

أخذتُ الماء من يدهِ

ليغسل وجهه بالطينْ

وكي يبتل من عطشي

ويغدو عاشقاً وحزينْ

هو الظمأ الذي ما شبَّ

خوفاً لحظة التكوينْ

.. ..

أخذت النخل من يدهِ

لنطفئ جمرة للصيفْ

وأكتب فوق تمرتهِ

كأنكِ قهوة للضيفْ

رأيتُ النخل منغرساً

على صحرائنا كالسيفْ

.. ..

أخذت العطر من يده

وقلت أأنت توقيعي

أتذكرك التي أهوى

إذا ما حان توديعي

كأنك بصمة للروح

مرَّ بمرجها جوعي

..   ..

أخذت الورد من يدهِ

لماذا أنت للعشاقْ

مع المرضى مع الموتى

وبالأعراس والأعناقْ

لماذا فوق خد الورد

نرسل غيمة الأشواقْ.

..   ..

تقـوم مقاطـع القصيـدة علـى عنصـري التشـخيص والتجسـيم، بالإضافـة إلـى حالة الإدهـاش التي أتت في بعضهـا، واعتمدت على مكونات الطبيعة وخصائصها، فالماء يغتسـل بالطين، ويبتل من روح الشاعر الظامئة؛ كي يغدو في عشقه وحزنه، والليل يجبر كسر أوزان

قصيدتــه، وربما أتى مقطع (الورد) تفســيراً لهــذا الإدهاش في طبيعة الحياة التي تحتشــد بالمتناقضات والمفارقات، فالورد الذي يفصح عن معنــى الفرحة في الأعراس، وعبارات الشــوق بين المحبين، هو ذاته الذي يتحدث بكلمات العزاء والمواســاة، وعبارات الأســى بين الموتى والموجوعين.

وقــد اقترب الشــاعر من نزعة صوفية بــدت واضحة في كثير من ألفــاظ مقاطعه، كظمــأ الروح، وابتلال عطشــها، والعشــق، والعطر، «فالقصيدة في عرف الشاعر الرومانسي تعالج تلك اللحظات التي يرى فيها من خلال تجربة قوية، ذاته في علاقة علوية مع السماء، ومن هذا الجانب كانت نقطة التقاء الرومانســية بالصوفيــة»[24]، غير أن المدني كان أكثر تماسّــاً مع تلــك النزعة الصوفية في رحــاب تأمله الوجداني بمشــاهد الطبيعــة، وذلك من خلال قصيدته (شــواطئ الــذات)، حيث خاض في فيض المحبة الإلهية بين أنوار الكون ومظاهره قائلاً:[25]

الحب فيك وليس يــدرك سره
من خاله في غير ذاتك قد ثوى

والــكــون فيك تــبــلــورت آياته
للعارفين وكــل شــيء قد حوى

وبــكــل صنع فيه جــزء ظاهر
منك وخافٍ في الوجود قد انطوى

فــيــك يــنــابــيــع الــمــســرة ثــرة
تروي مناهلها العزائم والقوى

والنور فيك شروقه وغروبه
يجلي المسالك ما التوت فيها الصوى

ورؤى منورة المدى بكواكب
مسحورة بشتيت ألوان الهوى

أبحرت عن شطآنك الخضراء في
بحثي عن الحب الرضي لدى السوى

فرجعت أبحث فيك عما أبتغي
فوجدت فيك أعز ما أبغى ثوى

ينغمس الشاعر في وله صوفي أخذ مظاهر التعبير عنه من تأمل الوجود، وقد اقترب من مدارج التصوف بابتعاده عن تفاصيل مظاهر الواقع الخارجي الذي نلمسه بأيدينا، معتمداً على المعرفة الكونية؛ ولذلك أتت الصور إجمالية، تميل إلى أحاسيس مجردة من الحب والمعرفة ومناهل القوى الخفية، بل ارتبطت هذه المشاهد الحسية لظواهر الكون من الشروق والغروب، والرؤى الساحرة، والشواطئ الخضراء بذاك الحب الصوفي، وكأن الشاعر ينسحب من الواقع المحسوس ليعانق آفاقاً بعيدة عن واقعه ليرسم عالمه الخاص الذي يلوذ به، وبقدر ما يمنح الشاعرُ المتلقي مقومات الانفعال بالتجربة الشعرية تكون معايشته لهذا الواقع البعيد عن عالمه المحسوس، «ويحاول أن يمتثل التجربة الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي تكمن وراء هذه المرئيات التي حولتها بصيرة الشاعر إلى (إحساسات)، و(خطرات) شعورية»[26].

والشــاعر الإماراتي حين يلجأ إلى تأملاتــه الوجدانية قد ينظر إلى الحياة وأوجاعها في بني البشر، وكأنه يتحدث بضمير الإنسانية، وإزاء هذا الإحســاس لا يملك إلا اللجوء إلى صفاء الطبيعة؛ لإبراز إحساسه بالنفور، وهو ما يأتي تأكيداً لتلك الرسالة الإنسانية التي يحمّلها الشاعرُ نفسَــه، وينشــد فيها سعادة الإنســانية، فنشــاهد لدى رهف المبارك في قصيدتها (من وحي الشــتاء) حالة من التأمل في مظاهر الطبيعة حين يؤرقها ما تراه في الإنسانية من أدواء التبذل والشرور قائلةً:[27]

وجلست أنظر للسماء على محياها الفتورْ

وبصدرها المحموم حنق كلما دارت يثورْ

جمدت بعينيها المناظرُ فهي ألحاظ الضريرْ

مما ترى في الكون من فحش التبذل والفجورْ

فتشرب الحزنَ الفضاء بأفقه الطلق الكبيرْ

وتنهدت رعداً تخر لهول ضجته الصخورْ

هيأت الشــاعرة للمتلقي جوّاً نفســيّاً يشتق رؤيته من أجواء الطبيعة التي كشــرت عن أنيابها بحنق الثائر، وتنهدات المتضجر من مشــاهد تقف الطبيعة فيها شــاهدةً على ما يدنس طهرها من الشرور، وبعد هذا الاســتهلال أخذت الشــاعرة في وصف ملامح الطبيعــة الزاهية ببهاء الروابي الخضــراء، والجداول التي تجري معهــا أفراح الطيور حرة طليقــة، والمطر الذي يوقظ رذاذه الخواطرَ فــي الأحياء، ويبعث فيهم أحاســيس البهجة، وقد رســمت بين تلك المشاهد صورة السحاب الذي يعانــق المآذن فيشــع بطاقات النقــاء الوجداني والســعادة الروحية، ثم

انثنت في تأملها إلى وصف ما يدنس هذا الطهر ويلوث ذاك النقاء بآثام الإنسـانية وشـرورها، متطلعة بحلم الرومانتيكيين إلى أن يشـرق من جديد فجر الحب الإنساني الذي غابت شمسه منذ عصور: [28]

وتناثر الدمع الحزين على حزينات السطورْ

فتفتح النسرين بالأشعار منتعش الشعورْ

يرنو متى تلد السماء العيد ذا الوجه المنيرْ

يرنو لفجر الحب للوعد المخبأ من عصورْ

وعبر قصيدتها ظهرت هذه الحالة التأمليِّة في اكتساب ألفاظ النص دلالات وجدانيـة من خلال مظاهر الطبيعـة، ويمتد أثر هذا التأمل في الألفاظ والصور في اختتام قصيدتها باستخراج المعنى المجرد (الحب والخير) من ثنايا صورة الطبيعة الحسية (السماء).

ويبـدو في النص تقلب شـعوري بين مشـاهد الطبيعة يكشـف عن القلق الذي يرتبط لدى الشاعر الوجداني بانطباعات نفسية تجاه مشاهد الحياة وما تتركه في ذاته، فحيناً يرى في الطبيعة جمالها البهيج، وحيناً آخر يلوح بين أركانها خراب القبور بما يبعث في النفوس من وحشـة ونفـور، ولكن تبقى الطبيعـة ملاذه في التطهر من أكـدار الحياة حين يعود إلى أحضانها مرة أخرى.

ورغـم اقتراب هند القاسـمي من هـذا المعنى فـي قصيدتها (كره الأحزان) التي تعبر فيها عن نفورها من الشـر ومشـاعر الحزن، فإن تأملهـا لم يرق إلى أن يكون استسـلاماً عفويّاً لأخيلتها وخواطرها بين يدي الطبيعة، وإنما أتى تعبيرها كأنه تعريف مباشر لأحاسيس خاصة

كان حب الطبيعة جزءاً منها، دون اندماج حقيقي فيها:[29]

كـرهـتُ الـحـزن لـو أضحى
خــتــام الــحــزن أفــراحــا

وأحــلــى ســاعــة الـعـمـر
بــهــا لــم نــلــق أتــراحــاً

أحـــب شـــدو عـصـفـور
غـــدا بــالـشـدو صـداحــا

وأهــــوى نـسـمـة الـفـجـر
ونــــوراً لاح وضــاحــا

ويـدعـونـي هـديـر الـبـحـر
كــي أعــلــوه سـيـاحــا

والتعبيـر عن هـذه الخصوصية في كراهية الشـاعرة لأحاسـيس الحزن بعيدٌ عما سـبق تفصيله في التعبير عن الواقع النفسي من خلال محاكاة مظاهر الطبيعة؛ لأن الأبيات تكشـف عـن رؤية الحياة، بعيداً عن مجرد التعبير عن لحظة شعورية عارضة.

وعبـر طلال سـالم عن استسـلامه لتأملـه الوجداني بيـن أركان الطبيعـة في قصيدته (إلى الصحراء)، فكان أكثـر اندماجاً في التعبير عن خواطره، محلقاً بخياله الشعري في التعبير عن معانٍ مجردة:[30]

صحراء هل تكتبين الريح أغنية
على سهولي وهل تأتين بستانا

صحراء مرت هنا بالغيم أخيلة

ما أمطرت في زمان الجدب ألوانا

صحراء هل أصبح النوار يغزلني

قصائداً فوق صمت الوهم عنوانا

اتسـمت الأبيات بأحد شروط القصيدة الغنائية، وهو «تحول الذات إلـى عالم قابل للتأمل الذاتي»[31]، فالشـاعر يمارس في تأمله حالة من الإفضـاء المعبر عن ذاته مـن خلال مناجاة الصحـراء التي يبدو من صور النص الجزئية أنها لم تكن سـوى صورة رامزة لمعانٍ وجدانية مجردة، فهو يبحث في جوف الصحراء عن بستان، وينشد في صرير رياحها أغنية، وكأنه ينشد السعادة في زمان الجدب.

ويشـكل البحـر – بوصفـه أحد أهـم عناصـر الطبيعة فـي البيئة الإماراتيـة – دوراً مهمّاً في الأدب الإماراتي؛ ولذلك كان من الطبيعي حضوره في التأمل الوجداني لدى شـعرائها، ومنهم الشاعر أحمد عبيد كما في قصيدته (موجة) التي يقول فيها:[32]

يا موجة البحر هذا العشق يهواك

أنا هنا شاعر في الخافق الباكي

لك السوافي وقد هزتك فاضطربت

رؤياك وارتسمت روحي برؤياكِ

لك النـوارس ما هزتك جانحة

مرت عليك وذابـت في حنايكِ

ينحاز الشاعر في اندماجه مع مظاهر الطبيعة وتأمله فيها إلى صفة

الشــاعرية؛ وهو في ذلك يحاول أن يضفي عليها جوّاً روحيّاً، ينفصل فيه عن واقعه، بارتســام روح الشاعر المتأملة في موجة البحر، ليتكئ في تلك الصفة على رؤى الشعر وخيال الشاعر.

وقد اســتطاع إبراهيم محمد إبراهيم أن يوظــف مناجاته للبحر في قصيدته (حوار ســاخن مــع البحر)؛ لتقديم انفعالاتــه الذاتية من خلال مشهد الطبيعة التي يهرب منها إليها:[33]

يا بحرُ

هاتِ يديك

إني غارق في البر

ألتمس النجاةَ

فهل إلى موت جديد من سبيلْ

خذني إليكَ

إلى الجذورِ

وحرر الروح السجينةْ

قد ضقت بالسر الدفين من الفرارِ

وضاقت الأرض الكبيرة بالقتيلْ.

اعتمد الشــاعر على لفتــات الخيال ومفارقاته التــي تتخطى مجرد التشــخيص إلى إدهاش المتلقي، حيــن يلجأ إلى جوف البحر للنجاة من الغــرق في اليابس، وقد أبرز مع تجســيد معانــاة روح تحيا بين القيد،

وأثقال أسـرارها الدفينة، وإحساسـها بالموت انفعالاً وجدانيّاً في تأمله الذي استطاع أن يتحرر فيه من المشهد البصري؛ كي يقدم رؤية خيالية لأحلام اليقظة، يطلعنا فيها على خفايا الوجدان للتعبير – بأسـلوب فني بعيـد عن المباشـرة – عـن حالة من القلق النفسـي في عالـم المدينة، يفصح عنها هذا التأمل في مظاهر الطبيعة ومفرداتها، ويتأكد ذلك لدى الشـاعر إذا ما أضفنا استقراءنا أيضاً لمجمل أعماله التي تحتشد بكثير مـن مظاهر الاغتراب، إذ «يتحول الإحسـاس بالغربـة والضياع في المدينة عند بعض الشـعراء إلى شعور بضياع (وجوديٍّ) أعمَّ وأعمق مـن ذلك الذي ينبع من العجز عن مواجهـة الحياة والناس في المدينة، فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لا تدري كنهها، ولا تدرك مداها»[34].

وتعبـر هـدى الزرعوني عن هـذا القلق الرومانسـي في قصيدتها (وجع الأريج) بتأمل تتداخل فيه مكونات البيئة الجغرافية التي تستغرق فيها بأحاسيسها الخاصة:[35]

تتساقط الأحزان من جذع النخيلْ

تتداخل الأنفاسُ

بين عذابه وعذابها

يسقيهما موجٌ كؤوسَ الملحْ

ينثرهما غابات حزنٍ

خائف من مرفأ عاتي

قلقٌ.. والموجة السمراء

تلقي قاربي

تروي هدير البحر بالكلماتِ

تختصر المشارقَ والمغاربَ بالصدى

فتسافر الأزهار فوق الموج

تطلق حكمة الإبحار في أطياف مرآتي.

نفذت الشاعرة إلى تصوير ثنايا ذاتها من الاستغراق في ثنايا الطبيعة التي تتداعى في خاطرها بين إحساس الترقب، ومشاعر الخوف، وأطياف الذاكرة، وتجنح الشاعرة إلى خيالات الصورة النفسية في رسم مشاهد الطبيعة، فليس هناك في واقع تجربتها موجة، ولا قارب، ولا هدير بحر، وإنما هو جنوح إلى التأمل الوجداني العميق.

ثالثاً ـ الحنين إلى مراتع الذكريات:

جعل بعض شعراء الإمارات الطبيعة مهرباً إلى الماضي، حين ينشدون فيه ذكرياتهم الجميلة، بمشاهد تستفزّ عاطفة الحنين إلى تلك الذكريات التي تشكل فيها الطبيعة ومكوناتها ملمحاً أساسيّاً.

وتكرار عاطفة الحنين في موضعين منفصلين من الدراسة، قد يكون مثيراً للبس وتداخل في ظاهر الأمر؛ ومن ثم فإنه ينبغي الإشارة إلى أن هناك فرقاً بين عاطفة الحنين إلى الماضي بباعث الاغتراب الذي هو شكل من أشكال التمزق النفسي، وبين العاطفة ذاتها في

استدعاء الذكريات الجميلة من حياة الإنسان، ولذلك فإنه إذا ما امتلك الإنسان – على سبيل الافتراض – أن يعود إلى الماضي مدفوعاً بعاطفة الحنين إلى ذكريات الطفولة قد لا يفعل؛ لأنه إحساس يلتمس في ذكريات الماضي لذة روحية، بينما الأمر يختلف مع عاطفة الحنين المدفوعة بباعث الاغتراب؛ لأنها هروب إلى ما يتمنى الإنسان فيه الخلاص، فالفرق واسع إذاً بين ألم الاغتراب ولذة الذكرى، وفي كلٍّ يأتي المكان متلوناً بكل عاطفة منهما، ومن ثمَّ فإنه لا تكرار أو تداخل في النصوص.

ونبدأ من حيث العتيبة في قصيدة (عرجة)، وهي اسم ناقته التي استدعى معها خواطر وذكريات صباه، حيث يعمد إلى تشكيل ذكريات ماضيه في رسم ملامح البيئة الجغرافية:(36)

آثار أقدامي على الكثبانِ
لم تفنها ريح الزمان الفاني

فإذا مررت بها استعدت طفولتي
وجرت دماء الشوق في شرياني

ويعيد لي صمت الرمال حكاية
فيها جميل دلائل ومعاني

ويفوح عطر الأرض حولي حاملاً
ذكرى تهز جوانحي وكياني

فأقوم مرتعشاً أغالب أدمعي
وأقوم منتشياً بكل حناني

يــا أول الـدنـيـا وآخــر حدها

يا موطني يا أروع الأوطــانِ

شغب الطفولة ثار بين جوانحي

وأعــادنــي لـشـقـاوة الصبيانِ

ولمست نيران الحنين بأحرفي

ونظمت مـا يزهو بـه ديواني

أرخيت ظلي فوق أمسي خاشعاً

وأعــدت مجـد الـمـد للشطآنِ

يســتدعي الشــاعر من ذاكــرة الحنين ذكريــات الطفولــة ومعاهد الصبا بين تلك الطبيعة البدوية، فبدأ بكثبان الصحراء لتكون اســتهلالاً لموضــوع القصيدة، وهو ناقته التــي كانت عنواناً لتجربته، ويأتي هذا الاستدعاء لإمتاع الذات بين مغاني الطبيعة التي ترتبط بذكرياته، وليس بباعث الشــكوى، وهو ما بدا واضحاً في معاني القصيدة، فهو ارتحال إلى الماضي لاســتعادة حكايات الطفولة وشــقاوة الصبيان، وصبوات الحنين، وقلب يتفتح لعهد مضى بين مرابع الطبيعة.

أما المدني فقد اســتعاد في قصيدته (أطياف الخليج) ذكريات صباه على شواطئ الخليج ومغانيها التي يعانق في رؤاها طفولته:[37]

مغاني الخليج ألا تذكرين

فتاك الشريد بليل السنينْ

رؤاك تـعـانـقـنـي كلما

أطل عليَّ المساء الحزينْ

تُبلور في مقلتي الدموع

وتُرعش في جانحي الحنينْ

حنيناً يفوق حنين الجديب

إلى قطرات السحاب الهتونْ

ويبدو من خلال لغة الشاعر التعبيرية عمق إحساسه بتلك العاطفة؛ إذ أخذ الإحساس مسحة من الحنين الدامع مع تعطش الروح إلى مراتع الصبا، كما تتعطش أرض جدباء إلى الغيث، ولعل ارتباط مثيرات هذا الحنين بملامح المســاء هو ما أضفى تلك المســحة الحزينة، ثم ما لبث أن تفتحت أحاسيس الحياة لدى الشاعر مع تداعي الذكريات بين مرابع الوطن الذي تبتل الروح بمشاهده:(38)

أحــسـك حـلـم ربـيـع وريـق

وغـيـمـة نــور وبـــرد يقينْ

وكـونـاً يـدور وشمساً ترف

وفجراً بليل العصور جنينْ

فما أجمل الفجر عبر شواط

ئك الزرق والشمس عبر السكونْ

وحتى الـظـلام وحتى هـواء

ك ما الفل إن هب ما الياسمينْ؟!

وحتى التراب الـذي أنت فيه

فما ضر لو كان كحل العيونْ؟!

يقدم الشاعر عاطفة الحنين إلى مراتع الذكريات بين مغاني الوطن – في البيتين الأول والثاني من هذا النص – في أسـلوب تشـبيهي يأتي عبر إحساسـه بها في ذاكـرة الماضي، فهو بتقدير الخطاب الشـعري يقول: أحسـك كحلم الربيـع، وكغيمة نور،.... إلـخ، ولكنه لم يلبث أن لجأ إلى الوصف المشـهدي متنقلاً بين مظاهر الطبيعة على شـواطئ الخليـج، واصفـاً الفجر في طلتـه على الوجود، والشـمس حين تعانق الشـواطئ الزرقاء، ونسـائم الهواء التي تعطر الأنحاء، والتراب الذي تمناه كحلاً يبصر به تلك المشاهد.

وقد اعتمد الزمر في تعبيره عن عاطفة الحنين إلى ذكريات الطفولة ومرابعها على اسـتدعاء تفاصيل بيئته المكانية في ماضٍ يسـتثير لديه أحاسـيس البسـاطة والوداعة، إذ يتشـكل المكان في ذاكرتـه بالحيّ، والبيوت الصفراء، والبحر ومساءاته:[39]

يا حيَّنا المخبوء في صدر الجوى
تـذكـارُه قـد هـزنـي الـتـذكـارُ

الوشوشات البيض من عهد الصبا
في مسمعي والصحب والأفكارُ

والبحر في حيّ الصبا وحديثه
لك في المساء وللصبا أخبارُ

ودروبك الخضراء والعمر الذي
قـد مـرّ فـيـهـا والـخـطـا آثـارُ

وبيوتك الصفراء من طين الظما
وجـريـده والـرمـل والأحـجـارُ

وتمر بي صور الزمان حديثها

وقــعٌ نــديٌّ والـــرؤى أشــعــارُ

بك كم مـررتُ وبالسنين أعدها

فـتـشـدنـي بـك ســدرة تـنـهـارُ

وبطبيعــة الحــال لا يمكن أن نقطع بشــكل مطلق أن هــذه الطبيعة الصامتة في تلك البيوت القديمة الشــاخصة في ذكريات الوجدان كانت باعثاً لتلك اللذة الشــعورية لدى كل شــعراء الإمارات، إذ قد نطالع هذه الطبيعــة ذاتها لدى البعض باعثاً لذكريات أليمة، تجتر معها أحاســيس الحزن، وتتجســد فيها أشــباح الأسى النفســي، كما في قصيدة (مساحة ذكريــات) لرهــف المبارك التي ترى في أطلال بيتها القديم أحاســيس غير تلك التي قد يشعر بها الآخرون:[(40)]

ذلك البيت القديمْ

فيه ركن من جحيمْ

أصبح اليوم رمادا

غير أني حين أدنو

تلمس الروح اتقادا

ذلك البيت القديمْ

فيه بحر من مآسٍ نائماتْ

فيه خوف ميتٌ

في بلاط الحجراتْ

فيه نوحٌ أخرس

عالقٌ

في زجاج النافذاتْ

في براويز خيالي

ليل ذكرى

آهِ.. ما أقسى رنين الذكرياتْ!

يتشــكل المكان من إحســاس وجع لدى الشــاعرة؛ إذ إنه يجتر معه ذكريات أليمة تعشــش في جوانب مظلمة فــي ذاتها، فهي ترى في كل ركن من أركانه ملامح آلام وأوجاع تنزف منها جراح الذات.

ويعتمد بعض الشعراء في حنينهم إلى الماضي على ذكريات الحب التي كانت الطبيعة مســرحاً لها، وهي ســمة من ســمات شــعراء هذا الاتجاه، إذ تمتزج لديهم الأحاسيس الوجدانية، ولا سيما عاطفة الحنين إلــى الماضــي التي قد تكــون تعبيراً عن التعلق بالطبيعة أو أحاســيس الحــب، «فمواطن الذكريات عندهــم كثيراً ما تكون مرابع الطبيعة، أو مــدارج للحب، أو مســارح قد لعــب الحب عليهــا أدواره بين أحضان الطبيعة»[(41)]، وهو ما يبدو جليّاً في قصيدة (تذكري مســاءنا) لســلطان خليفــة الذي جعــل الطبيعة في حديثه إلى محبوبتــه مدخلاً للتعبير عن أحاسيس الاشتياق، واستدعاء ذكريات الطفولة:[(42)]

أشتاق للجبال

للسهول للديار

للشاطئ الذي عليه ترتخي

قلوبنا وترتخي الأبصار

يا حلوتي

هل تذكرين ملعباً

يؤمّه الصغار والكبار

وصبية تسلقوا الأشجار

يحاولون لاقتطاف يانع الكنار

ونسوة سلكن ذلك المسار

يحملن بعض الماء والثمار

أيامها كنا بلا قيود

ودونما حصار

نجري على الشطآن

ونجمع المحار

ونستظل في ظلال الغاف

والسدر والصبار.

رغم أن استدعاء تلك الذكريات هو للتعبير عن عاطفة الحب فإن

معاني القصيدة وصورها قد انصرفت بشــكل واضح إلى إبراز عاطفة الحنين إلى الماضي ومراتعه بين مشــاهد الطبيعة، وقد أتى اســتغراق الشاعر في تلك العاطفة بلغة تسجيلية تقترب من سرد المشهد أكثر من شــعرية تصويره، وتمضي القصيدة في رسم المكان بشيء من ملامح الخصوصية فيه، كالســنيار، والمحار، وشــجرة الغــاف، والكنار[43]، بالإضافة إلى نباتات الســدر والصبار التي أتت تكثيفاً للغةٍ تلبي رغبة لدى الشــاعر فــي التعبير عن عاطفة الحنين إلــى ذكرياته الجميلة بين أحضان بيئته.

وقد أبرز صقر القاســمي في قصيدته (جنة الحب) مظاهر الطبيعة بوصفها مســرحاً لذكريات الحب، والتعبير عن الاشــتياق، إذ يســتثير بتلك المشاهد ما مضى في تلك الأيام الخوالي:[44]

فــأيــن عــهــدك لــي والــبــدر ثالثنا
والنخل يحجبنا عن مقلة الراني؟

يضفي الــغــرام علينا ظله ولنا
من مسرح اللهو دوح وارف داني

الراح رقت.. وراق العتب.. وامتزجت
فــي عــالــم الــحــب أرواح بــأبــدانِ

كم نبه العتبُ شدو الطير فانبعثت
تحيي كمين الــهــوى منا بألحانِ

رأت حبيبين أضفى الدهر بردته
عليهما فشجاها عصرها الفاني

وكم لنا بضفاف البحر من قصص
لـم تُـهـدَ مـن قبلنا يـومـاً لإنـسـانِ

انصرف الشـاعر سـريعاً إلى تفاصيل الماضي؛ لأنه جعل عاطفة الحب مدخلاً للحديث عن ذكرياته، وقد جعل من الحب والطبيعة ثنائية لا ينفصـل أحد طرفيها عن الآخر، إذ لم يكتفِ بأن تكون شـاهداً على ذكرياته، وإنما جعلها مثيراً لعاطفته، وهو ما يشـير إلى أهمية الطبيعة بوصفها جزءاً من مخيلة الشـاعر، يسـتدعيها مـن وجدانه ليعيش في وهج ذكرياتها.

رابعاً – التغني بجمال الطبيعة:

ينشد الشاعر الجمال في كل ما حوله، فهو حين يعشق يتغنى بجمال محبوبته، وحين تبتهج روحه يتغنى بجمال الحياة، وحين يأنس بمشاهد الكون يتغنى بجمال الطبيعة، وقد عمد الشـاعر الإماراتي إلى التعبير عـن حس مرهف تغـذت به روحه مـن رؤيته لمشـاهد الطبيعة التي ترتسم في عينيه سحراً فاتناً، يتغنى بجمالها وسحرها الآثر لشاعريته، فكانت مصدر إلهام يعبر من خلال الموضوعات الشعرية عن إحساسه العميق بها؛ لأنه إذا كان قد لجأ إليها في التعبير عن همومه الذاتية، أو لاجترار ذكريات طفولته، فإنه من الأقرب لتكوينه الشـعري أن يتغنى بمـا حولـه من جمال الكون ومشـاهده الأخـاذة؛ لأن التغني بها نزعة تلتقي مع حب الإنسان للجمال.

وقـد أخذ الربيع اهتماماً لدى شـعراء الإمارات فـي تغنيهم بجمال الطبيعة، فأتت بعض قصائدهم كأنها لوحة تضاهي مشاهد الربيع أمام

أعين الناظرين، حين يرسم الشاعر بالكلمات ما يعبر عن انطباع جمال الوجـود في وجدانه، كما فــي قصيدة ابن مصبح (رفيقــة العود) التي جاءت توصيفاً لمشاهد الربيع البديعة:[45]

هذا الربيع بنور الحسن وافانا
وقد كسا الأرض بالأزهار ألوانا

من أبيض ناصع في أخضر بهج
مع أحمر من شقيق الأرض ريانا

فالورد في لونه خد الحبيب إذا
قطفت قبلته يحمر خجلانا

والأقـحـوان كثغر زانـه شنب
يفتر مبتسماً بـالأنـس جذلانا

ولأن التغني بجمال الربيع هو شدو بجمال يرتسم في العيون؛ فإننا نجـد تكثيفاً واضحاً – فــي هذه القصيدة وغيرهـا – للصور البصرية والتشـبيهية التي لا تبتعـد كثيراً عن الصور التقليدية التي يحتشـد بها الشـعر العربي في وصـف الطبيعة، فالربيع يأتي كي يكسـو الأرض بـالأرض الزاهيـة، والزهور تختـال ببهاء المنظر وجمـال اللون بما يشـرح النفوس ويبهج القلوب، والسماء تزهو في صفحة زرقاء تعانق الموج الهادر، إلى آخر تلك الصور البلاغية.

وقد يعمد شـاعر إلى تكثيف لغته الواصفة لتقديم مشـهد بعينه دون آخر، من خلال اجتزاء مشـهد يرتبط لديه بوقع خاص في النفس، كأن يميل إلى توجيه صوره لوصف موجة يناجيها ويستشـعر فيها أنسـه،

وقـد يميل آخر إلى وصف النسـيم الذي يداعب أفـواف الرياض، وقد يميل ثالث لوصف شـجرة يبعث اخضرارها في النفوس معنى الحياة، وقد يجتزئ شاعر من بين مظاهر الطبيعة كلها زهرة كي تكوّن لوحته فــي رسـم هذا الجمــال والتغني به، وفــي مقابل ذلك هنــاك من يجول ببصره بين مشــاهد الطبيعة من حولــه؛ فيتقلب بين مظاهرها؛ للتعبير عن إحساســه العميق بجمالها، كما لدى هند القاسمي في قصيدتها التي حملت اسم الربيع:[46]

في ليلة هتف الـوجـود مناجياً

جـلّ الخلائق سـاطـع الأنــوارِ

مستبشراً والبدر في ثبج السما

يقظ يـؤانـس مجلس السمارِ

رحـل الـشـتـاء ململماً جلبابه

مـتـعـثـراً مـتـوشـحـاً بـدثـارِ

وأتى الربيع يموج وثّاب الخطى

يـرنـو إلــى بــاكـورة الـنـوارِ

ضحك الفضاء وأسفرت أقماره

وزهـا الوجود بأنجم ودراري

تلك الـمـروج تـجـددت أثوابها

قـد طــرزت بنفائس الأثـمـارِ

نثرت تباشير الربيع جديدها

والسعد رفرف في حمى الأمصارِ

والـورد يبسم بين هاتيك الربى
يجلو القذى عن مقلة النظارِ

وتفتح الـزهـر النموم معطراً
أعلى النجود وأعمق الأغـوارِ

رشفت يعاسيب الربى من ثغره
شـــهـداً فأثملها بـغـيـر عـقـارِ

تشخص الشـــاعرة مجيء الربيع ورحيل الشتاء في صورة رجلين يرحــل أحدهما وهو يلملم ثيابه بخطى متعثــرة تتثاقل بما في صاحبها من بقية روح، بينما يقبل الآخر وثاب الخطى تتجســد فيه حيوية الحياة وانطلاقها، موظفة صورة الربيع في رؤيته لتفتح الأنوار؛ للدلالة على أنه انبعاث جديد للحياة تنشرح معه النفس بالأمل.

وتجولــت عين الشــاعرة في أنحاء الوجود حولهــا راصدة مظاهر الطبيعة بشـــيء من الاســتقصاء في تجسيد المشــهد، ما بين المروج، والثمــار، والأزهــار، والنجـود، والأغـوار، وأشــجار الصفصــاف والنخيل، والماء الرقراق الجاري الذي بدت صفحته كاللجين، وغيرها من تهاويل وملامح تلك اللوحة الزاهية.

وقد خلعت الشــاعرة علــى مظاهر الطبيعة التشــخيص؛ كي تبرز التفاعل والتناغم بينها، فأشجار الصفصاف مليحة تنشر شعرها لأعين الناظريــن، والماء حذر فــي خطاه كي يقتنص من وجنة الأزهار قبلة، وهكذا بدت الروضة مســرحاً للعشــق والسحر الذي يعكس في روعته جمالاً للناظرين يجلو عن عيونهم كل قبيح، ويكشــف عن نفوســهم كل

كدر؛ حتى تنشرح الصدور، وتبتهج الأرواح بتلك المشاهد.

وفي هذا الاســتغراق الذي يميل إليه الشــعراء في التغني بالطبيعة قــد يربطون بينه وبيــن التعبير عن عاطفة الحــب، باعتبار أن كليهما يرتبــط برابط وجداني واحد، كما عند ســلطان خليفــة الذي انطلق في قصيدتــه (يا حلوتي عاد الربيع) إلى الترنــم بجمال الطبيعة من حديثه إلى محبوبته:[47]

يا حلوتي

عاد الربيعْ

وشذا الخزامى

في السفوح بدأ يضوعْ

والأقحوان يميس

في تلك الربوعْ

والعشب ينشر بُرْدَه

الزاهي اللميعْ

في الرمل في الكثبان

في الفج الوسيعْ

وزهت خيام البدو

في السفح الرفيعْ

وتراقصت حملانهم

جذلى بأنسام الهزيعْ

يا حلوتي عاد الربيعْ

فعلام شطّ بك المزار؟

أم هل تناسيت الرجوعْ؟!

ونسيت شدوي والولوعْ

والعهد والأشواق

والحب البديعْ؟!

يرى الشـــاعر أن الربيع ميقات لترانيم الحب وأشواق اللقاء، ويبدو واضحاً في النص انصراف لغة الشـــاعر وصـــوره إلى التغني بجمال تلـك الطبيعة ووصــف مظاهرها، وهو وصف تأثــرت به اللغة، حين أراد التعبير عن عاطفته، فاشــتق في ســطره الأخير من صفة الربيع صفة لتلك العاطفة.

وفي قصيدته (أغادير) يتغنى العتيبة بهاتين العاطفتين اللتين يجمع بينهما إحساس روحي تثيره مظاهر حسية، قائلاً:[48]

صحت تزقزق في الفجر العصافيرُ

فاستيقظت إثرها نشوى أغاديرُ

وانساب صوت غناء الموج تحمله

من المحيط إلــى قلبي نوافيرُ

فقمت أعزف لحن الحب واغتسلت

روحي بنور له في العين تنويرُ

هذي أغادير قد بانت بها صور

من الجمال تبنتها الأساطيرُ

أثارت الطبيعة لدى العتيبة عاطفة الحب وترانيمه، وهذا الانتقال من لحون الطبيعة إلى لحون الحب، ثم العودة مرة أخرى إلى صور الطبيعة التي تبدو في مرآة العين وكأنها خيال ورؤى من الأساطير يشير إلى مراد التجربة التي تكثف في صورها شعوراً بحب الطبيعة والتغني بجمالها، حتى وإن تداخلت في ثناياها عاطفة أخرى، وهناك بطبيعة الحال فرق فني واسع بين حضور المرأة في التغني بجمال الطبيعة، وبين أن تكون هذه الطبيعة أداة من أدوات النص – وهو ما ستتعرض له الدراسة في موضعه – في التغني بجمال المرأة وعاطفة الحب.

ويعبر أحمد عبيد في قصيدته (الساحر) عن عمق اندماجه مع مظاهر الطبيعة التي يتنقل بينها في نداءاته، وكأن كل ما فيها يأتمر بأمره، ويمتثل لروحه التي تذوب في أندائها، فيهيئ لذاته صفاء الروح بين قطرات المطر، وهمسات العشب، وشدو الطير، ويحيا بين أسمار الأمسيات، يقول:[49]

أنا من سوف يجمع كل نبض

تبعثره الرياح على السهولِ

ومن سيقول للقطرات: زيدي

شفيف الوجد في وقت الهطولِ

ومن سيقول للريح: استعدي

لهمس العشب في لفح الفصولِ

ومن سيقول للأطيار: عودي

لشدو طاب في وقت الأصيلِ

على فيء الهجير تذوب روحي

ومـع أنـدائـه أرخــى سدولي

فتخضل الأمـاسـي والحكايا

وترتفع المواجد فـي ذهـولِ

وتشــكل مشاهد البيئة لدى بعض الشــعراء معيناً فياضاً لهذا الترنم الوجداني بعشــق الطبيعة وجمالها الأخــاذ، فاتجهوا إلى وصف بيئتهم التــي تعلقوا بهــا وبمظاهرها التي تتنــوع بين الصحــارى، والنخيل، والســهول، والوديان، وشــواطئ الخليج الممتدة، فنجد لديهم من يجعل أحد مظاهرها موضوعاً لتجربته الشــعرية، كما عند ســيف المري في قصيدته التي كانت (النخلة) عنواناً لها:[50]

هامت بحب النخلة الشعراءُ

فجرت على سنن الهوى الأهواءُ

وتتابعت فـي وصفها أبياتهم

والحب عند بني القريض عطاءُ

كمــا كان (الراعــي) – أحد مظاهر طبيعة المجتمــع في مرحلة ما قبل النفط – حاضراً في تغني الشــعراء بطبيعتهم، فيتغنى ســالم الزمر بالراعــي الذي يتنقل بيــن الصحراء والبــوادي والروابي، ويتمنى أن

يحيا بين أحضان تلك الطبيعة ليستمتع بجمالها، حين يداعبه بين الليل نور القمر، ويزكيه وسط البيداء عبير الخزامى، ويلتحف من غبار الصحارى عباءة يبللها الندى، فيقول في قصيدته (الراعي):[51]

من لي بعيشك يا راعي الرؤى، ثملا
أجوب تلك البوادي في رؤاي سنا

أسري ووجه الليالي مقمر فرحاً
بكل بارقة في القلب ذات عنا

يقظان أرعى صغار البهم في حدقي
هيمان في حدق الآرام مفتتنا

أطوي على ظمأ الصحراء خاطرة
قد بللتها الليالي بالندى زمنا

عباءتي من غبار البيد قد لبست
غلالة السحر لا أرضى بها ثمنا

أضم في خافقي المضنى رؤى قمر
أضعتُه في صبا عمري فكان ضنا

يذكي القصائد في صدري منغمة
كرجع ورقاء أبكت في الدجى غصنا

ولا يرى الزمر في الحياة بين مراتع الرعي تعبيراً عن إحساسه بجمال وبساطة تلك الطبيعة فقط، وإنما يرى فيها كذلك مصدر إلهام يعبر به عن شاعريته، حين يبعث هذا الجمال في نفسه وحي القصيد بين سحر الوجود وبساطته.

ويرى سلطان خليفة في الراعي وقطيعه مرح الحياة وبهجتها، حين يغدو القطيع بين مراتع الجداول والشعاب، يحتضن السهول والوديان، وهو بذلك يتغنى بالبساطة التي كانت تشكل مظاهر حياتهم قبل أن تأتي عليها يد المدنية:[52]

وأتى القطيع

يسوقه شدو الرعاةْ

يجري ويمرح في انسيابْ

تبعَ الجداول والشعابْ

يا ليتنا مثل القطيعِ

نمشط الوديانَ

في أمن جميل وارتياحْ

وعلى السفوح..

مع الجداول والشعابْ

نجري ونمرح في انسيابْ

في الغابِ

في أحلى الشعابِ

الغاب روعة كوننا

الحاني الحنونْ

فيه الشذا فيه السكونْ.

وقد دفعت عاطفة حب الطبيعة والتماس البساطة والأمان والارتياح بيــن أحضان الكون الحاني الشــاعرَ إلى أن يصــور أمنيته في صورة قطيع يســير بين الوديان، وهي صورة تكشــف عن رغبته الملحة في الهـروب إلــى الطبيعة، وهي إحدى ســمات هذا الاتجــاه الذي يحاول شــعراؤه الهروب من ضجيج المدينة الصاخب إلى ســكون وبســاطة الغــاب والصحراء، ومن الجمال المصطنع إلى الجمال المجرد؛ ولعل ذلك هو ما يفســر لنا عدم إقبال شعراء الإمارات على التغني بالطبيعة المصطنعــة التي شــغلتها يــد الحضارة، رغم أنها مظهــر من مظاهر الجمــال التي شــيدتها يد التمدن الزاحف على البيئــة الإماراتية التي لم يجد الشاعر فيها بديلاً عن مظاهر طبيعته التي تفتح عليها وجدانه.

وانشغال الشاعر الإماراتي بهذه المظاهر البسيطة التي يلتمس فيها جمــال الحياة، وتقابل في مخيلته التمدن العمراني الزاحف، يحمل معه دلالات تتعلــق بتكوينه النفســي، وهي دلالات لا يمكن اســتبعادها من تحليل النص الشــعري، فهي إلى جانب تعبيرها عن ارتباطه الوجداني بطبيعته، وشعوره بالجمال بين ربوعها، فإنها تعبر عن انتمائه العميق لمشــاهد الصحراء التي هي امتداد لتاريخه وتراثه، كما أنها تلتقي مع ما تختزنه ســمات شــخصية البدوي والراعي وســاكني الصحراء من صفات يعتز بها الإماراتــي اعتزازاً كان حاضراً بقوة في قصائده من خلال تغنيه بتلك البيئة وما فيها.

وقد نالت مشاهد الطبيعة في أسفار بعض الشعراء نصيباً من تغنيهم بالجمال، بعد أن ســمح ارتفاع المستوى المعيشي والطفرة الاقتصادية بتنقلهم بين أرجاء الأرض شــرقاً وغرباً، دارســين، أو مستثمرين، أو سائحين، فكانت مشاهد الطبيعة في تلك البلدان التي زاروها – لا سيما

الـدول العربيـة كما يبدو من نصوصهم – مصـدر إلهام يثير قرائحهم الإبداعيـة، فتغنوا بجمال الطبيعة مأخوذين بسـحرها أينما وقعت عليه عيونهم، وهو ما نلمسـه لدى صقر القاسمي في قصيدته (دمشق) التي طـاف فيها بين مشـاهد الطبيعة، كما يطوف النائم فـي حلم بديع يبهج قلبه، قائلاً:[53]

حلم يرفُّ على الجفون ويخفقُ

ومنى يتيه بها النعيم المورقُ

وهوى كما ابتسم الربيع مفوّف

من فوحه أرج السعادة يعبقُ

أنى التفتَّ فروضة معطارة

هامت ببهجتها النفوس تحلقُ

والطير بين مغرد ومـردد

في لحنه مضت الحياة تصفقُ

ونقـرأ لدى العتيبة تغنيـه بمدينة صلالة العمانية، وما فيها من بديع الطبيعة وسحر المكان[54]، وقصيدته في البحرين أيضاً التي أتت ترسم بالكلمات لوحة من جمال الطبيعة وسحرها، فيقول:[55]

أريج زهورها يحيي قلوباً

ويبعث جمرها تحت الرمادِ

وفوق غصون أشجار تغني

طيور الدوح تصدح في ودادِ

ويحني للنسيم النخلُ رأساً

وتبتسم الـجـداول للوهادِ

يطل البدر لألاء بشوشاً

يمزق نـوره جنح السوادِ

كسا الدنيا بثوب عسجديّ

وشع ضياؤه في كل وادي

ولأن لغــة التعبير الشــعري في وصف جمــال الطبيعة تعتمد على رؤية خارجية ترصد في صور حسية ملامح هذا الجمال، فإن الشاعر أراد إضفــاء أحاسيســه الذاتية وانفعالــه الوجداني بين هذه المشــاهد، فجعلها باعثاً لانشراح النفس وإحياء القلوب بالبهجة، خالعاً عليها بلغته المجازية تشخيصاً يعبر عن اندماجه معها.

وفــي وصفهــا لطبيعة لبنــان اعتمــدت فواغي القاســمي على هذا الاندماج الروحي مع مشاهدها فيترنم قلبها بالجمال، وتتفتح أحاسيسها مع نسائم الأزهار الندية، تقول:[(56)]

تحت الكروم تركت قلباً سارباً

مـتـرنـمـاً مـتـعـلـلاً بصباكا

تتضوع الأزهـار من أكمامها

فيعبق النسمات فـوح شذاكا

تدنو القطوف لكي ينال قطافها

والأيك عانق في السمو سماكا

وتجوب من بين الغمائم مزنة

تدنو وتلثم في الربيع ثراكا

فيفيق ذاك العشب من هجعاته

متراقصاً نشوان من رياكا

قطر الندى فوق الغصون لآلئ

رقراقة تزهو بحسن سناكا

وتتيه من بين الشعاب خمائل

فيفيء حسن ساحر بذراكا

أتى تغني الشاعرة بالطبيعة تعبيراً عن أحاسيس النشوة بين فوح الأزهار التي تتضوع أكمامها بالنسيم، والقطوف الدانيات لآكليها، والغمائم التي تلثم الثرى، والندى الذي يترقرق كاللآلئ فوق الغصون، إلى غير ذلك من مشاهد الحسن البديع التي تركت الشاعرة بينها قلبها؛ كي يستمتع ناظراها، وتقطف منها ثمار الشعر حين تتغنى بهذا الجمال، فالطبيعة مصدر إلهام لدى هؤلاء الشعراء يرسمون بحس جمالي لوحات تعبر عن اندماجهم العميق معها، وتلبي للمتلقي تعطشه إلى ملامح الجمال بين القصيدة.

ويلاحظ من خلال النماذج السابقة – إلى جانب ما سبق في شعر الطبيعة الذي ارتبط بالتأمل الوجداني – أن الشاعر الإماراتي ارتبط بمظاهر الطبيعة الهادئة في إسقاط تأملاته الوجدانية أو الترنم بعشق الطبيعة والاندماج فيها، فيتغنى بأزهار الربيع، وأنوار القمر، وانسياب الماء في المروج، وأغادير الطيور، وهو في ذلك يتفق مع

طبيعة الشــعر العربي الذي تظهر عبر مســار تجاربه المختلفة عنايته «بالطبيعة الهادئة ممثلة في النهر والزهر، والنبات، والقمر، والنجوم، والربيــع، أكثــر من عنايته بالطبيعــة العنيفة ممثلة فــي البحر الهائج، والريح الصرصر، والشتاء القارس»[57]، وهذا قطعاً يتناسب مع التغني بالجمال، وأحاســيس التأمل الوجداني التي ينشــد معها الشاعر شعور الدعــة، ويركن إلى هدوء الروح، بينما الأمــر يختلف في التعبير عن الانفعالات النفســية المضطربة التي تشــتق من أحوال الطبيعة سمتها، وتناسبها مظاهر اضطراب الطبيعة وصخبها.

خامساً ـ تشكيل معادل موضوعي:

يلجأ بعض الشــعراء إلى الطبيعة في تشــكيل رمز يجسد موضوع تجربتهــم، فتتجســد عواطفهــم المجردة فــي بنية حســية ذات دلالات وإيحــاءات تتجاوز مظاهر الطبيعة بوصفها أداة لتجســيد صورة فنية، إلــى إســقاط فني قادر علــى تقديم تجربة شــعرية متكاملــة، وفي هذا التشــكيل يبدأ الشــاعر من الواقع العياني المرصود في الطبيعة لتقديم مشــاعره بمعادل موضوعي من خلال «ما يوظفه المبدع من الأحداث والموضوعــات والوقائــع والمواقف التي يمكــن أن تبعث لدى القارئ الاستجابة العاطفية الملائمة التي يهدف إليها المؤلف دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر لهذه الأحاسيس»[58].

فقــد وظــف العبودي في أكثــر من قصيــدة تلك المعانــي الرامزة التي تشــتق من الطبيعة معادلها الموضوعــي، كما في قصيدته (مقتل العصفور) التي تناولتها الدراســة في موضع ســابق منها، وكان مقتل العصفور فيها معادلاً لموضوع إنساني وهو انهيار القيم وانعدام حرية

الإنســان وحقه في الحياة، وفي قصيدته (ســاقية الماء) جعل الســاقية رمزاً لمعنى السعي دون هدف أو جدوى، وسوء الحظ الذي يكون معه الإنسان مغلول الإرادة، تزدري مقدرات الحياة شموخه وذاته:[59]

يا ساقية الماء

دورانك مهزلة كبرى

يمتلئ الدلو بلا معنى

ويصبٌّ.. يصبٌّ بلا معنى

يا ثور الترعة

دورانك مهزلة أكبر

لو تعلم أنك في درب

لم يصبح يوماً ممتداً

لن يصبح أبداً ممتداً

وتظل تدور على المحور..

يا ماء

يا أصل بقاء الأحياء

يا مصدر كل الأشياء

ما أسوأ حظك

حين يكون مصيرك

مغلولاً

بين الثور

وساقية الماء.

وهـذه المعانـي وإن بدت فـي ظاهرها قريبة مـن التعبير الذهني، لكنها تدخل في عمق التجربة الوجدانية من خلال تفاعل ذات الشـاعر مـع موضوع تجربته التي يعمد من خلالها إلى تقديم رؤاه الخاصة في صور كونية، إذ لا يسـاور القارئ شـكٌّ في أن الثور والسـاقية والماء ما هي إلا قرائن لخاطرة وجدانية يتجاوز بها الشـاعر التعبير المباشر إلى الإحسـاس العميق بما أورد من معانٍ، ومن ثمَّ فإن اعتماد الشاعر على مدركات الطبيعة الحسـية – في هذا النص وغيره من النصوص التي تكون فيها الطبيعة معادلاً لموضوع شـعري – هو تحويل الحسي إلـى معنوي، لأن الفكرة التي هي موضوع القصيدة ما هي إلا خاطرة وجدانية، تكون معها مظاهر الطبيعة في هذا التركيب الرمزي «بمثابة تجسـيم للأفـكار التجريديـة والخواطر النفسـية التي هي فـي أصلها مدركات عقلية محضة، فالطبيعة رموز للحياة الفكرية التي يمارسـها المرء أو يشـارك فيها»[60]، وهذا التجسـيم لا يبعدنا قطعاً عن صورة الوجدان؛ لأن الفكر ينظم انفعالات الإنسـان؛ وبذلك يكون الفكر جزءاً من مكوناته.

وقد جعل العبودي (الأطلال) التـي تحمل القصيدة عنوانها معادلاً موضوعيّاً لانكسارات العربي، وهي جامعة لأوصاف ودلالات كثيرة من المعانـي:[61]

ومـا عـاد إلا الـخـراب وفيه

سكون الضجيج وصوت الرياحْ

وكف المساء.. وصمت الدجى

يطارد في الركن ضوء الصباحْ

مشيت.. ابتسمت علينا.. بكيت

فذكرى تموت وذكـرى تباحْ

لنهب الزمان وغـدر المكان

وتسجد تحت انكسار السلاحْ

فكيف انتهينا.. وكيف بدأنا

وكيف استباح الغبار الوشاحْ

كفى أننا فـي مساء الجنون

قتلتنا الهزيمة قبل الـرواحْ

لقد عدتُ أجمع بعض الحطام

لعل الجراح تـداوي الجراحْ

فالأطـلال ترمز إلى مجد تداعت أركانه، ولم يبق منه إلا شـواهده التي يركن الشـاعر إلى التشـبث ببقاياها من الدهر الغابر، وقد وظف الألفاظ والصور المشـهدية في تكثيف الإحساس بهذا المعنى، واعتمد على الطبيعة المكانية في إسقاطاته؛ لأنه يتعامل في معادله الموضوعي مع حيز جغرافي يمتد بامتداد وطنه العربي.

ولم يتخلَّ الشـاعر في تقديم هذا المعادل الموضوعي عن الإيحاء،

بعيداً عن التقرير والمباشـرة في اسـتقصاء المعنى، وهو يقدم في كل مظهـر من مظاهر الطبيعة داخـل النص دلالة تندرج في الإطار العام لهـذا المعنى، فكان المسـاء بما يحيل إليه من صـورة الغروب معادلاً لتلاشـي أسـباب المجد العربي، ويقابله الصباح بإشـراق نوره ليكون معادلاً لبوارق الأمل في اسـتعادة هذا المجد الذي يخطو أمام الشـاعر نحو الأفول، وكان الغبار الذي يزيد قتامة المشهد في ليل دامس معادلاً لحادثـات الدهـر التي كادت تغطي فـي عتمتها كل بواعـث الافتخار بعهود النصر والاعتزاز، وهو ما نفهمه من دلالة الوشـاح في المشهد الـذي ينتهي بالتماس السـلوى فيما تبقى من حطـام هذه الأطلال الذي يعادل في رؤية الشاعر ما تبقى من مفاخر هذا المجد العربي.

وقد وظـف إبراهيم محمد إبراهيم الطبيعة فـي قصيدته (من النيل إلـى البيت الكبير) للتعبيـر عن أحد همومه القوميـة، فضمن قصيدته انطباعـه الذاتي عن واقع مصر مثلما يـراه، وجعل خطابه إليها رمزاً يمرر من خلاله تلك الانطباعات التي شـكلت موضوع تجربته، فيقول في المقطع الثاني من قصيدته المقسمة إلى ثلاثة مقاطع:[62]

فيا نيل لي فيك شمس تغيبُ
وليل يطيب وقلب يذوبْ

إذا تاب من حبك العاشقون
أنا المستهام الذي لا يتوبْ

وأهرب منك اشتياقاً إليك
وأرجع حتى عشقتُ الهروبْ

لئن كـان حبي لغيرك ذنباً
عفا الله عن سالفات الذنوبْ

لك العهد حتى تعود الحياة
إلـى حـرة لطخت بالعيوبْ

عنصـر التشـخيص الذي يربط بين الشـاعر والنيـل برباط الحب والعشـق كان تمهيـداً لتضمين إحساسـه بالقهر والقيـد والأغلال التي يراها تكبل حرية هذه الأرض وشـعبها، وكأن الشاعر يستثير النفوس علـى هذا الواقع، مختفياً وراء حديثه إلى النيل لتقديم خطابه الشـعري بما فيه من دلالات، ويتابع في مقطع آخر من القصيدة ذاتها، قائلاً:[(63)]

لك العهد والعيد يبدو بعيداً
ولكن لك العهد في كل عيدْ

ألملم بالصبر غـرس البقاء
فقد تشرق الشمس فوق الجليدْ

وقـد ينزع القيد من كل جيد
إذا أيـقـن الـحـر مــاذا يـريـدْ

وإن كبل الناس قهر الحديد
ففي صولة النار قهر الحديدْ

حـنـانـك يـا نـيـل إنــي تعبت
وسطرت بالموت بيت القصيدْ

وفـائـي إلــى أن يعود اللقاء
لأكـتـب بـالـورد شيئاً جديدْ

إن اســتنهاض ما تحت رماد مصر من عزيمة الثورة على واقعها كان موضوع الشاعر الذي يعتمد على النيل محوراً لمعانيه، والقصيدة لا تعتمــد على التعبيــر الرامز في معناها الكلي فقط، وإنما تعتمد أيضاً في معانيها الجزئية على هذا التوظيف، فرمز الشــاعر إلى القهر الذي تتجمــد فيــه الإرادة بالجليد، وتقابله الشــمس رمــزاً للتخلص من هذه القيــود، كمــا رمز إلى معنى الحب والوفاء بالــورد، وهي صورة فنية تقليدية تلتقي مع هذا الحس الرومانسي لدى الشاعر في توظيف أدواته الشعرية.

وفــي قصيدة هنــد القاســمي (المليك المتــوج) كان النســر معادلاً لموضوعها الشعري الذي يتجسد من إيحاءات هذا المظهر من مظاهر الطبيعة، وهي تجربة لا شك تعبر عن سمات ومعانٍ شخصية لديها:[64]

حر اللسان فلا تهاب ملامة

تـدلـي بـحـرِّ الـقـول والآراءِ

زلق العيون محدق ببصيرة

ورؤاك كم سحرت من الحكماءِ

صلب الفؤاد وللمخاطر عاشق

تغشى عرين الأسد في الأضواءِ

أنـفٌ تـذل القيد تهوى كسره

لم تـرضَ إلا ميتة العظماءِ

أنت المجلّى في اقتناص فريسة

وتـعـاف مقربة مـن الأشــلاءِ

تحيا كريماً للسماء معانقاً

متجاهلاً لسفاهة الجهلاءِ

فابسط جناحك يستظل بظله

وتجير من في البر والدأماءِ

واهنأ مليكاً في علاك متوجاً

متطلعاً دومــاً إلــى العلياءِ

فالنســر لم يكن إلا معــادلاً موضوعيّاً لعواطــف وجدانية مجردة، حيــث الحرية، والصلابــة، والعــزة، والأنفة، والكرامة، والشــموخ، والإباء، وقد أخذت الشــاعرة في توصيف تلك القيم المجردة من خلال رمزهــا الفني الذي يشــكل فــي إيحاءاته موضوعاً شــعريّاً يذكرنا بما قدمــه عمر أبو ريشــة في قصيدته (نســر)، حين جعله رمــزاً لمعاني قصيدتــه، ومن ثــم فإنه بعيد عن هــذا التوظيف لمظاهــر الطبيعة في المعــادل الموضوعي، الصــورة الفنية التي تكون فيهــا تلك المظاهر مجــرد صورة بلاغيــة، وإنما هو الرمز الذي يكون محــوراً فنيّاً تقوم عليه القصيدة، ويستطيع أن يقدم التجربة بكل طاقتها الشعورية، بحيث يكون رمزاً دالاً على كل انفعالات الشاعر.

وفي قصيدته (فراشــة وورد) وظف شــهاب غانم الفراشة والورد ليســقط من خلالها موضوعه الشــعري، فأتت الفراشة رمزاً لمن يتقن أســاليب الهوى ليوقع ضحاياه من الغانيات – اللواتي رمز لهن بالورد – في شــرك خديعة الإيهام بالحــب وإغراءاته، فالنص يحمل إيماءات وغايات أخلاقية بتعبير وجداني:[65]

وفراشة خبرت أساليب الهوى

فمضت ترفرف في الربى وتدورُ

الــورد آذان لحلو حديثها

يتسقط الهمسات حين تطيرُ

فالورد مثل الغانيات سجية

للهمس فــي آذانــهــا تخديرُ

وإذا بها قد غمغمت في وردة

وإذا الخميل تــألـقٌ وعبيرُ

وإذا هما في قبلة وإذا هما

كـل بحضن عشيقه مخمورُ

حتى إذا نقع الرحيق غليلها

طـارت فشيمة مثلها التغييرُ

ويأتي اختيار الشــاعر للفراشــة لتكــون رمزاً للرجـل في تجربته متناسباً مع صورة الفراشة في تنقلها بين الأزهار؛ كي تنال متعتها من رحيقها، ومتناســباً أيضاً مع ما يقابلها وهو الورد رمزاً للمرأة، وربما يحمل رمز الفراشـــة أيضاً معنى ضمنيّاً لمن يحاول خداع الغانيات بما يمتلك من أســاليب، بأنه هـو أيضاً مخدوع كالفراشـــة التي تذهب إلى حتفها نحو النار، ظنّاً منها أنها النور.

وموضوع التجربة في مجمله – وإن أخذ منحى أخلاقيّاً يظهر الدور المجتمعي للشاعر – يأتي متسقاً مع تعاطف الشاعر الوجداني مع المرأة، وانشغاله العميق بقضاياها الذاتية، فرغم أنها تنساق لخديعته وتستجيب

لإغراءاته – كما قال شوقي: والغواني يغرّهن الثناء – فإنه جعلها ضحية هذا الإغراء، «فشعراء هذا الاتجاه يجلون المرأة ويحترمونها ويكبرونها، ويغفرون زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها»[66].

واختتم الشاعر قصيدته بتقديم هذه العبرة من إسقاطه الشعري، عادلاً عن أسلوب الترميز والتلميح إلى أسلوب التصريح، بالكشف عن مدار تجربته الشعرية التي أقام من أجلها الرمز وقرائنه:[67]

كم وردة سال الندى في خدها
يبكي الخديعة قلبها الموتورُ

هي عبرة للغانيات لو أنه
قد كان يجدي في الهوى تحذيرُ

وقد حرص الشاعر على ألا تتحول الطبيعة – بوصفها رمزاً تمت به فكرته كاملة – إلى استشهاد يبرهن به على فكرته؛ لئلا يتحول التعبير الوجداني إلى تعبير ذهني.

ومن الشباب الذين استخدموا هذا الأسلوب في الاندماج مع مظاهر الطبيعة حسن النجار في قصيدته (الشاعر الحساس)، حيث أقام من النسمة رمزاً لشخصية الشاعر بوصفها موضوعاً شعريّاً، واستخدامه لهذا الرمز يتفق مع إيحاءات الرهافة والرقة التي يراها النجار جزءاً من تكوين الشاعر، وقد مضى في تقديم صفاته عبر القصيدة بإسقاطاته على النسمة التي تعادل موضوع التجربة:[68]

يا نسمة تمضي لغير مراسِ
في التيه تبحر والشراع مآسِ

تمضي وتثقلها صنوف مواجع
تُصْلي ملامحَها بسوط قـاسِ

وتـتـابـع الـمـشـوار فـي آفاقها
شـوقـاً للقيا فـرحـة الأعــراسِ

لـكـن أمـــواج الـحـيـاة تعقيها
فـتـردهـا فــي حـالـكـات الـيـاسِ

يـا نسمة تبكي بصمت ثائر
مـمـزوجـة بـحــرارة الأنــفــاسِ

تَبكي وتُبكي من حواليها المدى
وتثير صمت الصمت في الأغلاسِ

تمشي على وتر المشاعر نغمة
رقصت لرقتها قلوب الناسِ

وقد نجح الشــاعر في إقامة هذا المعادل لموضوع تجربته، وحاول عبــر مضامين القصيدة أن يؤكد ما يحمله عنــوان القصيدة من دلالة، وتبدو سمات الشاعر الشخصية واضحة في تجربته، لأنها لا تخلو من إسقاط يرى فيه الشاعر ذاته، فهو يلتمس السعادة لغيره، رغم أحاسيس الوجع التي تجتاحه، وهو في ضعفه لا يملك إلا البكاء والانكســار أمام يأس مظلم، وأنين لا يغادر صمت الليل.

وقد انتقل الشــاعر في ختام قصيدته من معادل الموضوع (النسمة) إلى الموضوع ذاته (الشاعر)، مزاوجاً في ندائه بينهما، فيقول:[(69)]

يا شاعراً جعل الحروف بلابلاً

تـغـريـدهـا أنـشـودة الـجـلاس

أفرحتنا.. أحزنتنا.. أقلقتنا

يا نسمة.. في عالم الإحساس

ويتضـح علـى ضوء ما سـبق من دراسـة تحليليـة للنصوص أن الطبيعة كانت ملمحاً أساسـيّاً من ملامح التجربة الوجدانية لدى شعراء الإمارات، وجزءاً أصيلاً من تكوينهم الشعري.

* * *

الهوامش:

1 – الرومانتيكية، ص171.

2 – الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج، ص172 بتصرف.

3 – شعر الطبيعة في الأدب العربي، د. سيد نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م، ص24.

4 – لماذا، ص13.

5 – هنا همسات، سلطان خليفة، مطابع البيان التجارية، دبي، 1998م، ص110.

– سلطان خليفة الحبتور: من مواليد عام 1942م بدبي، حاصل على بكالوريوس في العلوم العسكرية من القاهرة عام 1967م، شغل منصبي وكيل وزارة الأشغال، ووكيل وزارة العمل في الحكومة الاتحادية، وهو من شعراء الفصحى والنبطي، وقد أصدر خمسة دواوين من شعر الفصحى، وهي: (وحي الزهور، ذرات الحنين، رذاذ الأماني، شدو الزمن، هنا همسات)، وذلك خلال الفترة (1978 – 1998)، انقطع بعدها عن النشر، وتفرغ لإدارة أعماله الخاصة. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص29).

6 – التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، 1984م، ص57.

7 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص72.

8 – التفسير النفسي للأدب، ص58.

9 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص68.

10 – ليست الأرض لي، إبراهيم محمد إبراهيم، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2010م، ص128.

– إبراهيم محمد إبراهيم: من مواليد 1961م بدبي، حاصل على ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت العربية، عضو بعدد من الجمعيات والرابطات الثقافية والشعرية، له أكثر من عشر مجموعات شعرية تنوعت بين الاتجاهات الفنية للقصيدة.

(دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص24).

11 – مــدارس النقــد الأدبي الحديث، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م، ص155.

12 – وهج اللهيب، ص137.

13 – نــوار، أحمد محمــد عبيد، هيئة أبوظبــي للثقافة والتراث، أبوظبــي، ط1، 2010م، ص29.

14 – الرومانتيكية، ص174.

15 – الأغاريد والعناقيد، ص41.

16 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص165.

17 – الرومانتيكية، ص178.

18 – المعجم الأدبي، ص57.

19 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص488.

20 – السابق، ص488.

21 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص282 بتصرف.

22 – ذرات الحنين، سلطان خليفة، مطابع البيان التجارية، دبي، د.ت، ص14.

23 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص167.

24 – تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، ص72.

25 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص227.

26 – دراسات في الأدب العربي الحديث، ص234.

27 – لــن أنطفئ، رهف المبارك، المجلس الأعلى لشــؤون الأســرة، الشــارقة، 2005م، ص15.

28 – السابق، ص16.

29 – نفوس شامخة، ص85.

30 – خرير الضوء، طلال ســالم، هيئة أبوظبــي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2009م، ص77.

– طلال ســالم الصابري: من مواليد 1978م بالشــارقة، حاصل على بكالوريوس الهندسة الإلكترونية، يعمل في التقديم التلفزيوني بأحد برامج تلفزيون الشارقة، بالإضافة إلى مجال تخصصه الدراسي، وهو من الأصوات الشابة التي تشكل حضوراً في عديد من الملتقيات الأدبية. (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص45).

31 – الرؤية والعبارة.. مدخل إلى فهم الشعر، ص98.

32 – من أغاني العاشق القديم، أحمد محمد عبيد، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1998م، ص26.

33 – فساد الملح، إبراهيم محمد إبراهيم، ط1، 1997م، ص19.

34 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص466.

35 – شموع لضوئي وظلك، هدى أمين الزرعوني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2010م، ص81.

– هدى أمين الزرعوني: عضو رابطة أديبات الإمارات، أصدرت إلى جانب ديوانها شموع لضوئي وظلك – وهو أحد النصوص الفائزة بجائزة المرأة للآداب والفنون لعام 2009م – ديوان: الليل يغني وحيداً (2003م). (دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص38).

36 – الشروق، د. مانع سعيد العتيبة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط6، 2001م، ص71.

37 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص419.

38 – السابق، ص419.

39 – أغلى الرسائل، ص29.

40 – يخاصرني الليل، رهف المبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2011م، ص72.

41 – تطور الأدب الحديث في مصر، ص318.

42 – رذاذ الأماني، سلطان خليفة، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 1986م، ص40.

43 – السنيار: قافلة السفين، والكنار: نبق السدر، والغاف: شجرة صحراوية معروفة بالظل الكثيف. (هكذا أورد الشاعر التعريفات في هامش قصيدته)، وجلفار (بضم الجيم، وتشديد اللام المفتوحة): الاسم القديم لإمارة رأس الخيمة، وقد ورد ذكرها في معجم ابن ياقوت على أنها أحد بلدان عمان، باعتبار أن الإمارات كانت تعرف من قبل بساحل عمان. (يُنظر: معجم البلدان، ابن ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، د. ت، م2، ص154).

44 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص423.

45 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص130.

46 – وهج اللهيب، ص97.

47 – شدو الزمن، سلطان خليفة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1988م، ص52.

48 – أغاني وأماني، د. مانع سعيد العتيبة، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبوظبي، ط1، 1991م، ص105.

49 – نوار، ص31.

50 – الأغاريد والعناقيد، ص144.

51 – أغلى الرسائل، ص97.

52 – ذرات الحنين، ص68.

53 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص429.

54 – أغاني وأماني، ص28.

55 – خواطر وذكريات، د. مانع سـعيد العتيبة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط27، 2001م، ص14.

56 – ألم المسيح ردائي، ص68.

57 – شعر الطبيعة في الأدب العربي، ص311.

58 – معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2007م، ج1، ص146.

59 – خجلاً آتيك، ص84.

60 – النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص391.

61 – خجلاً آتيك، ص17.

62 – صحـوة الورق، إبراهيم محمد إبراهيم، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 1990م، ص56.

63 – السابق، ص57.

64 – وهج اللهيب، ص14.

65 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص98.

66 – تطور الأدب الحديث في مصر، ص314.

67 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص98.

68 – حنين المرايا، حسن علي النجار، 2007م، ص12.

– حسـن علـي النجار: من مواليـد 1984م، بمدينة خورفكان إحدى مدن إمارة الشـارقة، حاصل على ليسـانس الدراسـات الإسـلامية عام 2006م، أصدر إلى جانب ديوانه حنين المرايا، ديوان حمام الروح (2011م) عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.

69 – السابق، ص13.

***

الفصل الثالث

التعبير عن عاطفة الحب

الحب نزوع فطري يشبع معه الإنسان أحاسيسه وعواطفه الخاصة، وهو لا يعرف حدود زمان أو مكان، ولا يتحدد بطبائع وأجناس، وإنما هو عاطفة يلتقي فيها بنو البشر جميعهم، ومن ثمَّ فلا عجب أن تكون المرأة والتعبير عن عاطفة الحب ومعانيها جزءاً من الموضوع الشعري في مختلف عصور الأدب واتجاهاته، بل ومضموناً مقدساً حرص أمراء القصيدة العربية الأوائل على الاستهلال به، كما حفل الأدب العربي وتاريخه بعديد من قصص الحب التي تعبر في كثير منها عن عاطفة وجدانية تأخذ بصاحبها إلى وله صوفي، أو إلى حد الجنون، وربما مكابدة الموت.

ولأن أية عاطفة إنسانية تختلف – عمقاً وتمكناً – من شخص لآخر؛ فإن للحب منازل ودرجات لدى المحبين يختلف تبعاً لها عمق إحساس

الإنســان بتلك العاطفة، ومدى الاندماج الروحي مع الحالة الشــعورية التــي يعيشــها، «وأول مراتبه الهوى وهو الميل إلــى المحبوب، ويليه الشــوق وهــو نزوع المحب إلــى لقائه، ثم الحنين وهو شــوق ممزوج برقــة، ويليــه الحب وهو الألفة، ثم الشــغف وهو التمنــي الدائم لرؤية المحبــوب،...»[1]، إلى غير ذلك من مراتب تلك العاطفة الإنســانية في قلوب المحبين.

ولا يختلــف الشــاعر الإماراتي عن غيره من شــعراء العربية في تعبيــره الوجداني عن عاطفــة الحب، فالمضامين تــكاد تكون واحدة، وإن غلبــت معانٍ على أخــرى؛ لأن التعبير عنها جزء من التعبير عن المشاعر الإنسانية، ولكن يتنوع هذا الإحساس بين نزوع صوفي ينشد صاحبه معه لذة الروح وســموها، وإحساس يلبي لذة الجسد ورغباته، بين شعور يمنح نعيم الحياة وصفاءها، وآخر يعاني به صاحبه عذابات الإحساس وويلاته، بين من يراه قوة يمتلك بها الآخر، ومن يراه ضعفاً يمتلكــه الآخــر به، وبيــن هذا وذاك تختلــف طرائق التعبيــر عن تلك العاطفــة، رغم الاتفاق في الباعث الوجدانــي العميق الذي يعكس معه قيمة المرأة لدى الشــعراء؛ إذ يرون فيها شــريكاً يستحق التضحية بكل ما في الحياة، بل وبالحياة ذاتها، ويقدســون فيها أحاسيسهم وعواطفهم الخاصة.

مفهوم الحب لدى شعراء الإمارات:

الحــب في معناه المطلق عاطفة ارتباط وانجذاب روحي إلى آخر، وهــذا المعنى في العمل الأدبي يأخذ – مــن خلال التعبير الفني عنه – دلالات إبداعية ونفســية تجسد الحالة الشعورية التي يعيشها الأديب –

شـــاعراً أو ناثراً – ليعبر بطريقته الخاصة عن هذا الانجذاب الروحي ومفهومـــه لديه، ولذلك فإن التعرف إلى مفهوم الحب لدى الشـــاعر هو اقتراب من تكوينه النفسي؛ لأنه يعبر عن أبعاد تلك العاطفة لديه، وهو قبل ذلك يجسـد البعد الإنســانيَّ النبيـل لدى الشـاعر، باعتبار أن تلك العاطفة أحد الانفعالات الوجدانية النبيلة التي ترتبط بالصفاء الإنساني وفطرته النقيَّة.

ولم يتشكل مفهوم الحب ودلالته لدى شعراء الإمارات من خلال ما يمكن استشفافه فقط من إيماءات التعبير عن تلك العاطفة في قصائدهم، وعبـارات البوح عن أحاسيســهم تجـاه المرأة، وإنمـا اقتربوا من هذا المفهوم من خلال تعريف شـعري له يعبر عن قيمة هذا الإحســاس في صياغة وجدانهم الإنساني المرهف، والشعور العميق الذي يظهر معه مدى حاجتهم إليه.

فالحب لدى ابن مصبح يشتق مفهومه من حالة الشقاء والبؤس التي ألمـت به مع مرضه، فكان ملاذاً مـن أوجاعه التي عاش حياته معها، ومرادفاً لنعيم الفردوس، ليكون في مقابل جحيم المرض:[2]

ما ألذ العيش في أحضانه

فحياة الحب فردوس مبين

كـل قـلـب نـاقـص إلا به

من يذقه ذاق عيش الخالدين

هذا المفهوم يلتقي مع نظرة يائســة لشــاب يعانــي أوجاع المرض وعذاباتــه وهو في العشــرين من عمره، فهو يجعل حيــاة الحب نعيماً

لخلـود أبدي، تسـتقر فيه الروح لتستشـعر راحتها من علات الجسـد وأوجاعه، فالحب شفاء وهناء، ومن يحرم منه فهو عليل، وإن اكتملت صحة جسمانه، وكأنه يعيد تعريف العلة من خلال تعريف الحب، وهو إعلاء للجانب الروحي في مقابل الجانب الحسـي لدى الشاعر، ولذلك يقول في أحد أبياته:[3]

فإن كان جسمي مسقماً ومعذباً

فـإن فـؤادي رغـم ذاك سليم

أما سـلطان العويس فيبدو ديوانه كأنه سـجل تجارب تتعدد حالتها بتعدد من عرفهن وتذوق معهن الحب، فهو يتنقل بين القلوب كالفراشة بيـن زهرات الـروض، وهو ما يتضح من خلال نظرة أولية لأسـماء اللواتي وردن في ديوانه، فأتى فيه نحو أربعين اسـماً، كل لها تجربتها ومواقفهـا ما بين إعجـاب وتغزل وصبابة، ولهْـو،... إلخ، ووفق هذه المعانـي المتعددة يأتي مفهوم الحب لديه، إذ يرى أنه لولا تلك العاطفة ما استطاعت القلوب أن تتنقل بين عبير النساء ورحيقها، يقول:[4]

فلولا الحب ما انتقلت قلوبٌ

ولا دارت كؤوس حول عودِ

فالحب لدى العويس نشوة تمتزج فيها نزعة حسية بين حياة الطرب ولهو الصبا بنزعة وجدانية يعيشها القلب بين أحبته.

وتفسـر اللغة الواصفة ومشـاهد الخمر والمعانقة والقُبل التي تكثر في ديوان الشـاعر مفهـوم تلك العاطفة التي تقتـرب أكثر من مظاهر الحسـية حين يتغنـى بوصف المليحات، وهو في ذلـك لا يبعد الجانب

الوجدانـــي في تعبيره عــن عاطفته، وإنما هو امتــزاج بينهما يحقق له نشوة الحب.

وعلــى الرغـم من معنــى التعدد الــذي يقترن بمفهــوم الحب لدى العويــس فإنه في إحدى مقطوعاتــه التي أتى (الحب) عنواناً لها يعرفه بمــا يتباين مع هذا المعنى، وكأنه أراد أن يقــرر أمام محبوبته صورة مختلفة عما عُهِد عنه؛ كي يحظى بوصلها:[5]

عودي إليَّ فليس الحب تجربة

قد تنتهي.. أو حديثاً قيل أو سُمِعا

لكنه عالق بالقلب صحوته

دمع تساقط من وجد وما شفعا

ولعــل ما يبرر هــذا التباين في القصيدة هو التماس الشــاعر عودة محبوبته، من خلال الإســقاط والإضفاء، أي إســقاط هذا المفهوم عنه، وإضفاء نقيضه على ذاته، لأنه بهذا المفهوم المغاير لمعنى الحب لديه يتزلف إليها قرباً ووصالاً.

ويرى أبو شهاب في الحب مفهوماً سلطويّاً يمتلك في الإنسان أمره وإرادتــه، فتخضــع لقوته القلوب، وترغم لســلطته العقــول، إذ له من الزعامة والقوامة ما يجعله آمراً ناهياً، كيفما شاء ووقتما شاء:[6]

لا تحسبن الحب شبه صداقة

ترضيك أو نوعاً من الإعجابِ

الـحـب سيدنا ومــالـك أمرنا

وزعيمنا فــي جيئة وذهــابِ

فأبو شهاب لا يرضى الحب مفهوماً ناقصاً يتأرجح الإحساس فيه بين عواطف أخرى غير عاطفة وجدانية تمتلك الذات، فلا يرتضيه ميولاً أو إعجاباً أو صداقة؛ لأنه لديه رابط روحي له خصوصيته، وعاطفة عميقة يسلم لطوعها كل أحاسيسه، فيغدو أسيراً لأمرها، ومسوداً لسلطانها، وهو ما يلتقي مع مفهوم الحب لدى طلال سالم الذي يراه أيضاً سلطاناً يأتمر العاشقون بأمره:[7]

سلمت للحب الدفين عزائمي
والحب في حكم الهوى سلطانُ

ويرى سلطان خليفة في الحب إحساساً جارفاً يتعمق بقوته داخل القلوب، فهو ليس مجرد نظرة عين خاطفة، وإنما إبحار بالمنى، وترانيم قلب خافق بالحياة، وصدى تنغيم يكشف عن النفوس أوجاع الأسى والشتات:[8]

مهلاً، فليس الحب ومضة بارق
تجري بهاتيك اللحاظ السودِ

الحب إبحار بتيار المنى
مزج القلوب بشطه المنشودِ

والحب عهد بالوفاء موثق
يحيي البراعم من رحيق ورودِ

والحب أنغام القلوب لبعضها
رجعُ الصدى بالخفق بالترديدِ

والـحـب بحر بالمحبة مائج

تزهو الظباء بساحه المنضودِ

والحب رتق للتشتت والأسى

يبري النفوس من الشقا المعهودِ

تأثرت لغة الشاعر وصوره بنزعته الرومانسية التي تأخذ معجمها الأدبي من الطبيعة، متنقلاً في صوره بين بيئات عدة، في موج البحر، ورحيـق الروض، وظباء الصحراء، وإن أتت بعض الصور غير فنية فـي تركيبها، كما فـي البيت الثالث الذي يربط فيه وفـاء العهد بإحياء البراعم، ويجمع بين هذه الصور الحيويةُ الباعثة على انشـراح الصدر وإدخال السـرور إلـى النفس؛ إذ إن مفهوم الحب يرتبط لدى الشـاعر بالأثـر الوجداني في صاحبه، فهو مصدر يبعـث على طمأنينة النفس وهنائهـا، ويرفع عنها أوجاع الحياة وأوصابها، لأنه يراه طبيباً تداوي يداه كل أوجاع الروح وأسقامها، كما أشار إلى ذلك في معاني قصيدته (لعبة الحب) التي يقول فيها:[9]

لـيـس فــي الـحـب عيوب

إنــــمــــا الــــعــــيـــب بـنــا

لـيـس فــي الـحـظ رسـوب

إن أتـــــى الـــحـــب لـنـا

إنــمـــا الـــحـــب طـبـيـب

ودواء وهـــــــــــــــــنا

إن هجرنا الحب يوماً

سوف ينسانا السرور

أو تركنا الود عفواً

سوف يجفونا الحبور

أو تخطيناه ظلما

ينطفي ذاك الشعور

فالشاعر يربط بين الحب والحالة الشعورية؛ لأن سرور النفس لديه مرتهن بالحب، وإن كان اختيار الشاعر للفعل (تخطينا) قد أضعف المعنى؛ لأنه يوحي بدلالته اللفظية أن الحب شاخص في الطريق يمكن تخطيه حين يمر عليه المارون دون أن يلقى له بالٌ؛ وليس شعوراً يتمكن في وجدان صاحبه، يضاف إلى ذلك أن الفعل (ينطفي) يؤكد أن الحب لدى الشاعر لا يتعدى كونه سبباً في أحاسيس السعادة والحبور، وليس كما عند غيره سبباً من أسباب التعلق بالحياة.

وعلى النقيض من هذا المعنى الذي يرى فيه الحب سبيلاً للهناء والسرور، فإن هناك من يرى فيه أوجاعاً ولوعات، تورث في القلب آهات، وفي الصدر نواحاً، ولكن لا بد أن يعيشه المحبون، ويكتوي بناره العاشقون، كما لدى العقيلي الذي لا يرى فيه غير الأسى واللوعة، فيقول:[10]

فما الحب إلا لوعة وكآبة

ونوح وسهد دائماً وتواجدُ

فأسلوب القصر الذي يؤكد العقيلي به رأيه، وتتابع المرادفات

الواصفة لعاطفة الحب لديه: اللوعة، الكآبة، النواح، السهد، الموجدة، بالإضافة إلى دوامها على النفس، توصيفٌ لمظاهر الألم الداخلي والخارجي التي يعانيها الشاعر بوصفه مثالاً لغيره، ورغم ذلك فإنه لا يودّ فراق الحب وإن لقي فيه حتفه:[11]

أما والهوى ما عشت لن أترك الهوى

وإن كنت أدري أنه فيه مصرعي

إذا ما الفتى لم يقض في الحب نحبه

فيا عاره ما فاز بالحب مدعي

ويلتقي مع هذا المفهوم ما يذهب إليه صقر القاسمي الذي لا يرى الحب إلا بآلامه التي تخلق لدى العاشق تباريح الحب وروحانيته:[12]

ما لذة الحب إلا في مصائبه

فعش بآلامه إن شئت روحاني

بل إن القاسمي يرى جحيم الهوى حياة لذة ينعم بها من يصلى نارها، فيذوق طعم الحياة في تلذذ الروح بعذابات تلك العاطفة، لتكتسب مفردة (الجحيم) في معاناة الحب معنى مغايراً، تتحول معه إلى النقيض (النعيم)، وتشتق دلالتها الجديدة من طبيعة مفهوم الحب لديه، فيقول في بيت يتيم له أسماه (جحيم الحب):[13]

الله.. حبك ما أحلى العذاب به

وما أحيلى جحيماً منه يصليني

وهذا المعنى الذي يأخذه الحب لدى الشاعر – وغيره من الشعراء – إنما يعكس مزاجاً شعوريّاً يستعذب معه هذا الألم الوجداني، فيعيش

في تباريح حالة وجدانية تتعمق داخله بقدر ما يعاني ويلاته، وبقدر ما يقاتــل الحب صاحبه يكون التمكن فــي الفؤاد، وكأنما روحه لا ترتوي إلا من كأس عذابات العشق.

ولم يبعد شهاب غانم عن هذا المعنى، فالكلام المعسول شعراً ونثراً لا يعكــس بالضــرورة صدق العاطفة التي هي لديــه نار تلفح الوجدان بلهيبها:[14]

تظنين الهوى ألفاظ حب

مزخرفة.. ويستهويك كذبُ

ومهما نمقوا في الحب نثراً

وأشـعـاراً فإن الحب حبُ

غـرام لا يموت لـه اتقاد

ونار في الجوانح ليس تخبو

ولذلــك فــإن إبراهيم محمــد إبراهيم يــرى الحب قــوة ناعمة، فلا يســتطيع نزاله إلا من يملك خوض صعابه كي يتوج بتاجه؛ لأنه مشقة لا يعرفها غير العاشقين:[15]

لو كان تاج الحب يؤخذ قوة

حظيتْ به دون النساء رجالُ

لكنني أجـد الـغـرام مشقة

عن خوضه تتقاعس الأبطالُ

ومن الشــعراء الذين يرون هذا المفهوم للحب ســيف المري، وإن

كان أكثــر إغراقاً في التوصيف الوجداني والنفســي لعاطفة الحب من غيره، فلم تكن عنده فقط شــقاء مستعذباً، ولوعة مستساغة، وإنما جمع بينها وبين غياب عقل صاحبها، بوصفه مرتبة من مراتب هذا الأســى وذاك الشقاء:(16)

وما الحب إلا لوعة تحرق الحشا

إذا ما استمرت بعدها ذهب اللبُّ

والمــري يقصر كســابقيه الحب على هذه المعانــي، فمن دون ذلك لا يــراه تعبيــراً عــن عاطفة وجدانيــة، ولذلك كانت الجملــة الوصفية لمعنى (اللوعة) إشــارة إلى أنه ليــس كل معاناة يعانيها المحبون تكون لوعة عشــق، ولذا فإن الشاعر في قصيدة أخرى يربط بين تلك اللوعة الحارقة لجوانح العاشق، ولهيب الوجدان المتقد في جوف صاحبه:(17)

إن لـلـحـب لـوعـة وأنـيـنـاً

وجحيماً لهيبه ليس يخبو

أخبروني عنه فقالوا هلاك

مثله الموت بل على الموت يربو

وتمثيل الشــاعر الموت بالحب يأتي من باب تدرج مراتب الأحوال والمنــازل، فهو يبدأ باللوعة والأنيــن، ثم معاناة الجحيم، إلى أن ينتهي بالهلاك، وقد شــبه الشــاعر الموت بالحب، وليس العكس؛ تعميقاً لتلك العاطفة التي تربو لديه على الموت.

وقــد تعددت الأبيات التي تناول فيها المري مفهوم العاطفة، فجعلها ســراً من أسرار الوجود الذي يجمع قلوب البشر وألسنتهم على التغني

بــه رغم كل عذاباته، بل يراه كنه الإنســانية كلها، وقوة روحانية خفية تمنــح الإنســان طهره ونقــاءه وعفته التي تجعله يغــرق في وله الحب ووجده، وهو معنى يقترب مما يراه شهاب غانم، إذ إن الحب لديه عفة وســمو روحيّ يرتقي به في مدارج الإنسانية؛ ولذلك فهو لا يبحث عن المظهر وإنما عن الجوهر:[18]

معاني الـهـوى عندي سمو ورقـة
وصبر على ما خط للمرء في الطرسِ

وروح بــروح تلتقي فــي تعانق
ونجوى تزف القلب للقلب في همسِ

وما الحب إلا البذل بالنفس عن رضى
وتضحية عند المكاره والـوهـسِ

ســواي بتمويه المظاهر يستبي
ويـؤخـذ بالشكل المنمق واللبسِ

ومــا أنــا مـمـن يـرتـضـي بسعادة
مـزيـفـة تفضي إلــى هـوة الـيـأسِ

يــحــز بـنـفـسـي أن أبــيــع مــودة
وأعرض غالي القلب بالثمن البخسِ

سمو العاطفة التي تبحث عن الجوهر لا عن المظهر، ورهافة الإحساس ورقته، والصبر، والإيثار بالنفس بذلاً وتضحية بعضٌ من مقومات العاطفة الصادقــة لدى الشــاعر، وهي عاطفة أخذت منحى مثاليّــاً وأخلاقيّاً يعكس اعتزاز الشاعر بتلك العاطفة الإنسانية، واعتزازه أيضاً بذاته.

أمـــا المدني فكانت مقاربته لهذا المفهوم خروجاً عن المألوف؛ لأنه يرى الحب عاطفة تســمح بأي ســلوك وإن كان غريباً، فيقبل فيه ما لا يقبــل في غيره، فالعاقل يســفه في حبه، والعزيز يذل في عشــقه، لأن بتلــك العاطفة تتحول المفاهيم إلـــى معنى آخر غير ما هي عليه، فالذل في الحب جاه لديه:[19]

يجوز في الحب ما في غيره سفهٌ
إن جاز يوماً وكان المرء يرضاهُ

وذلـة الحب للمحبوب نشوتها
مـا لا يعادلها مُـلـك ولا جـاهُ

فالحب لدى الشـــاعر يمنح الأشياء أضدادها، وهو يؤكد هذا المعنى في إحدى قصائده، حين يجعل تلك العاطفة مكرمة تمنحه كل أوصاف المجـد والعقل، لأنها تضفي على الإنســان أوصافــاً تجعله يتحمل في سبيلها كل شيء:[20]

الحب مكرمة من يصطفيه حوى
من الحياة الحجى والمجد والشمما

لأجل عينيك يا ليلاي أحمل ما
يهد روحــي والأوجــاع والألما

لولا الهوى أنا ما غنيت من ألمي
يوماً ولا ذبت في أفق المنى نغما

ورغم أن الشـــاعر قد وصف الحب في بيتيه السابقين لتلك الأبيات بالســفه والنزق والذلة، فإنه في أبياته الأخيرة تباين مع هذا المعنى، إذ

جعله مكرمة يمنح بها الإنسان كمال العقل ومعالي المجد والشموخ، وهو ليس هدماً لسابقه، أو تناقضاً بين معانيه الشعرية؛ لأنه أراد التعبير عن خصوصية تلك العاطفة وقوتها لديه، فهي التي تمنح صاحبها معاني الإيثار والاعتزاز بالذات وصلابة النفس، وتحيل آهات توجعه ترنماً وشدواً، في حين قد يراها البعض ذلاً وانكساراً وافتقاداً للرشد، ومصدراً لأوجاع الروح.

أما العتيبة فقد تقلب بين كثير من معاني الحب، فرأى الهوى بأعين كثيرة، ولكنه يراه في جميعها قدراً لا مفر منه، كما الموت حتمي، لا إرادة فيه ولا حول معه، فيقول في إحدى قصائده:(21)

أرى الحب كالموت حقاً علينا

وليس لنا من لقاه مفرٌّ

والمعنى وإن أتى في أسلوب حِكَميٍّ، فإنه يلخص معه رؤية الشاعر لكل أحاسيس الحب التي تقلب فيها وضمنها قصائده، فالحب لديه قدرٌ يغلب صاحبه، وهو معنى تكرر أيضاً لدى هند القاسمي في أحد أبياتها:(22)

هو الحب لا عاش من لا يحب

ولا عاش من يتحدى القدرْ

ومن خلال هذا الاستعراض الذي طاف مع بعض الشعراء يتضح أن هناك من يلتقي في معنى واحد للحب، وأن هناك آخرين يختلف لديهم المفهوم اختلافاً قد يصل إلى حد النقيض، وكلٌّ له خصوصية في تجربته، وإن كان الباعث الوجداني واحداً، وهو التعبير عن عاطفة إنسانية تجمع في ردائها قلوب البشر بكل أحوالهم وأطيافهم ونظرتهم إلى الحياة والإحساس بها، فالحب «يبلور الحياة بكل قوتها وضعفها

ممـــا يجعــل منه مضموناً ونبعــاً لا ينضب للأدبـــاء»[23]، وإن كان من الواضح أن العاطفة الغالبة على كثير من شــعراء الإمارات تميل نحو مفهوم المعاناة الروحية المســتعذبة التي يحســونها آلامــاً نافذة بعمق، تدفع بهم نحو الإبداع الذي يجدون فيه متنفساً شعوريّاً لأحاسيسهم.

مـلامــح تعبيــرية:

تفــاوت حضور التعبير عن تلك العاطفة في القصيدة الإماراتية من شاعر إلى آخر، ففي حين أن التعبير عن الهمِّ القومي يشكل السمة الأكثر وضوحاً بالقصيدة الوجدانية لدى ســالم العويس وعارف الخاجة، نجد التعبير عن عاطفة الحب يشــكل السمة الأكثر بروزاً للإبداع الشعري لدى ســلطان العويس، ونجد مزجاً بينه وبين التعبير عن الألم لدى ابن مصبح، بينما يتراوح هذا الحضور في تناســب وتنوع مع موضوعات وجدانية أخرى في أعمال الشعراء الآخرين.

وأتــى هذا التنوع فــي المعاني التي عبر عنها هؤلاء الشــعراء في نظرتهم إلى المرأة وتغنيهم بحبها، في إطار لم يخرج عمَّا هو مطروق مــن معاني القصيدة العربيــة في هذا الاتجاه الموضوعــي، فليس ثمّة خصوصية في معانيهم، وإنما هي ســمات غالبــة ولافتة أبرزت معها طبيعة هذه الشــخصية الشــاعرة في التعبير عن إحساس عميق بصدق أدوات التعبير عنه:

أ- التعبير الحسي:

لعــل طبيعــة حياة الإماراتي التــي انطبعت في تأثــره، بل وافتتانه

ببيئته القديمة كانت سبباً مباشراً في ميوله إلى التعبير الحسي عن جمال المــرأة، فضلاً عن تأثره بالقصيدة القديمة ومعانيها؛ ففي معاني الغزل ولغته لم تفارق القصيدة الإماراتية ما احتشــد به ديوان الشــعر العربي مــن معانٍ تقليدية، وهو ما يفســر النزوع إلى اللغــة البيانية في التعبير عن الجمال، فلا نجد في وصفه الحســي تفرداً أو ابتكاراً، فالوجه بدر، والعيون عيون جؤذر، والشعر فاحم كسواد ليل، والمبسم در مضيء، والقد غصن بان، إلى آخر تلك الأدوات التقليدية في التعبير عن جمال المرأة، فنقرأ لدى خلفان قوله في مشهد وصفي عن محبوبته:[24]

بدت تختال في حلل الجمالِ
وجــادت بالزيارة والوصالِ

تميس.. فلا يعادلها قضيب
وإن تــرنُ تــداعــب بالنصالِ

بمبسمها لــعــمــر أبــيــك درٌّ
وفــي أعماقها نبع الــزلالِ

وخـصـر يستبيك إذا تولت
كغصن البان في كثب الرمالِ

تبدت كالقضيب على كثيب
وجلّت كالمنيرة في الليالي

يصف الشــاعر محبوبته في صــورة حركية أخــذت مفرداتها من صور تقليدية تفتقر إلى أي شــكل من أشــكال الجدة والابتكار، فيصفها فــي تثنيها بالقضيــب في اســتقامته، وجمال عيونها بحــد النصال في

إصابته القاطعة، ومبسمها بالدر في لمعانه، وطلتها بالبدر في ضيائه، وجميعها لغة وصفية لا تخرج عن المعاني التقليدية في قصيدة الغزل.

فاستعانة الشاعر الإماراتي بمفردات الطبيعة – بدءاً من الرواد وصولاً إلى جيل الشعراء الشباب دون اختلاف بيّن لديهم – هي إحدى سمات التشكيل الحسي في التعبير عن عاطفته، لأن ما يجمع بين المرأة والطبيعة هو التغني بالجمال الذي ينشده الشاعر في كل ما حوله، وهذا الامتزاج يفسر جانباً من جوانب شخصيته التي تتعلق بنظرته إلى معنى الجمال، فهو حين يتغنى بحسنها الذي يتجسد في مظاهر الطبيعة إنما يعبر عن نفوره من الجمال المصنوع، لأنه يرى في الحسن المطبوع سحر الوجود وفتنته، ومن ثمَّ فإننا ننظر إلى هذا الوصف الحسي على أنه تجربة روحية ينشد فيها الشاعر الجمال لا الاشتهاء الجسدي، أو الحسية الغارقة التي تدنس معها تلك العاطفة الإنسانية.

ولم يبتعد أبو شهاب عن تلك المعاني التي يعيش فيها تجربة يتغنى معها بالجمال والتعبير عن عاطفته، من خلال صور حسية تشتق ملامحها من الطبيعة، فتتوالى في تجسيد الحسن ومظاهر الافتتان التي ينجذب إليها الشاعر، يجمع بينها التعبير عن عاطفة الحب والتغني بجمال من يحب:[25]

سكب الشعاع على الجبين الزاهرِ
نوراً من الحسن البديع النادرِ

فتوردت وجناتها وتماوجت
خصلاتها ورنت بطرف فاترِ

في جفنها وسن وفي إنسانها

سهم يطيرنا وليس بطائرِ

ومشت فأخجل قدها غصن النقا

وتبسمت عن بارق في ماطرِ

تسيطر على الأبيات الصور البصرية التي تشتق عناصرها من مفردات الطبيعة، فيصف حسنها البديع في صورة الشعاع حين يسقط نوره على جبينها المضيء، ويشتق من تورد الزهور جمال وجناتها في حمرتها، وخصلات الشعر بالبحر في تموجاته، وتمضي القصيدة في تلك الصور التشبيهية التي ترسم بالكلمات لوحة تتداخل فيها مكونات الطبيعة من شمس وروض وبحر، وغيرها.

ويقترب إبراهيم محمد إبراهيم في قصيدته (تاج الحب) من معاني خلفان السابقة، حين يتغزل في مشية محبوبته التي تختال في سحرها كأنها العود، فتتثنى بتيه وإعجاب وكأنما حيزت لها الدنيا تسليماً وإجلالاً:[26]

جاءت على زهر الصبا تختال

سحرَ الخمائل عودُها الميالُ

حتى إذا مالت وبان خضابها

بأنامل غنى بهن جمالُ

فاحت زهور الروض من نفحاتها

عطراً تبدى من شذاه خيالُ

تمشي كأن الكون ذلك ملكها

ولنا لها التسليم والإجلالُ

ونقرأ لسيف المري من إحدى قصائده التي مزج فيها التعبير الواصف للإحساس (الحب) بتعبيره الواصف للمحسوس (المرأة)، فيقول في قصيدته (الهوى المُرّ):[27]

وفي مثل ليلى يرخص العمر كله
وفي مثلها يُستحسن القول والذكرُ

لها عين ظبي والتفات غزالة
وما الحسن إلا العين والخد والنحرُ

ووجه كأن البدر صوَّر آية
مثالاً قياساً ما رأى مثله الدهرُ

وشعر يحار الليل فيه كأنما
تمنى الدجى لو أنه ذلك الشعرُ

إذا خطرت فهي النسيم معطر
أو ابتسمت فالدر في الثغر يفترُ

يتغنى الشاعر بإحساسه الخاص تجاه ليلاه التي يرخص فيها افتداء العمر، وهو تعبير عن عاطفة الحب امتزج بوصف توالت فيه الصور الواصفة لمحبوبته، ما بين عين الظبي، والتفات الغزالة، ووجه البدر، ولون الدجى، وعطر النسيم، ولمعان الدر، وهي المعاني التي دارت في فلكها القصيدة الإماراتية في التعبير عن الإحساس بالجمال بوصفه شكلاً من أشكال التعبير عن عاطفة الحب.

والشاعر الإماراتي في وصف المرأة لا نجد لديه ميولاً إلى التعبير المكشوف الذي يتناول المظاهر الحسية الأنثوية تناول النهم والشبق،

وإن تناثرت في بعض قصائد سلطان العويس صور جانحة إلى حسية مكشــوفة تعد خروجاً عن ســياق التعبير الوجداني الســائد لدى شعراء القصيــدة الإماراتية فــي إطارها العــام، نقرأ من نمــاذج هذه الصور قصيدته (جمال الحب):[28]

أقـول لها وقـد صـدح المغني
ومــاج الــردف للنغم الوئيدِ

يكاد النهد يفقدني صوابي
إذا مـا رفَّ فـي الـقـدِّ القديدِ

وراحــت أنملٌ لتشد خصراً
وغطى الشعر مُلتصق الخدودِ

ولـلـخـطـوات وشـوشـة تلبي
شـجـا قـيـثـارة ورنـيـن عُـودِ

وقـد مالت عليَّ بجيد ظبي
فغاب الوعي في شَرَك النهودِ

تخال الهمس من أنفاس ليلى
أريـج الـروض في فجرٍ وليدِ

وقد تأتي لدى البعض تعبيرات تشــير إلى الجنوح للغة حسية تبعث علــى توظيفهــا رغبة في الاندمــاج الروحي مع محبوبتــه، ومن ثمَّ لا تفارق مثل تلك التعبيرات الحسية أبعادها وبواعثها الوجدانية، كما لدى ابــن مصبح الذي يتمنى لو أن يكون غلالة تلتحم بجســد محبوبته، كي تلتحم الأرواح والأبدان:[29]

يا ليتني تحت القميص غلالة

ألـتـفُّ فـوق قميصه المتأودِ

أمسي وأصبح لاصقاً في خصره

وأبــات بين النهود وأغتدي

إنـــي لأحـسـد ثـوبـه وأخـالـه

بلغ النعيم وما بلغت لمقصدي

أيبات منه معانقاً وملاصقاً

وأبـــات بـيـن تـــأوه وتـنـهـدِ؟

لا ينظر ابن مصبح إلى الجســد في ذاتــه، وإنما ينظر إليه بوصفه وســيلة للإشــباع الوجداني في القرب مــن محبوبته، فهــو لديه النعيم الذي يظفر به الثوب من دونه، فالشــاعر لا يرمي إلى إثارة غريزة أو اشتهاء حسي، وإنما يرمي إلى تجسيد حدة الشوق والاشتهاء الشعوري لديه، لأن تجربة الحب لدى الشــاعر الوجداني – كما أشــرنا ســابقاً – هــي تجربة روحية تحاول التحرر من نوازع الجســد، والاقتراب من روحانية الإحســاس التــي تدفع بالبعـض إلى تقديس عاطفتــه أحياناً، وتقديس المرأة أحياناً أخرى.

ويعبر المدني في قصيدته (أشواق) عن إحساسه الذي ينزع فيه إلى خلجات النفس والمشــاعر التي يغالب معها لهيب الحب، وإن بدا شيء من النوازع الحسية:(30)

على شفتي من شفتيك طيب

تكاد الـروح بينهما تذوبُ

وبين أضالعي لهب رهيب

يرف عليه قلبي أو يلوبُ

مهيض الرف مختلجاً كطير

أضاع طريقه ليل غضوبُ

ولدى فواغي القاسـمي كانت تلك الحسـية التماسـاً لحالة وجدانية تطفئ بها وهج القلب المشبوب في وله العشق، ففي قصيدتها (يا عذابي من غرامي) تقول:[31]

ناران أشعلتا الفؤاد فما انطفا

وجـدُ الحبيب وغربة الأيـامِ

لا تسقني كأس الفراق مرارة

بيباب قـربـك معتماً أيامي

بل فاسقني عذب الرضاب بقبلة

كالخمر تسكر دون كأس مدامِ

لأغيب لا صحواً ولا غيباً سوى

لهب يؤجج مهجتي بضرامِ

فالتجربة وجدانية رغم حسـية البيت الثالث، فهي تنشـد في فوران عاطفتها أن تغيب عن وعي الحياة بذاك الرضاب الذي يسكرها دونما كأس مـدام، وتغـدو بعيـدة عن تلك النيران التي تشـتعل فـي مهجتها بضـرام من الوجد والجـوى، ولكن بصورة عامة أتـت القصيدة لدى الشـاعرة الإماراتية ملتزمة بقيم المجتمع الحاكمة لشاعريتها، بوصفها – أي القيـم – مـن روافد تكوين المضمون والمحتوى في قصيدتها، لا

باعتبارها ضوابط لتقييد إبداعها، فلا نجد لديها ما يتجاوز توصيف شعور يعبر عن طبيعة الأنثى في حاجتها إلى إشباع تلك العاطفة الوجدانية، والرغبة في الاحتماء بالآخر، يفسر معه الخوف من الرحيل، والتعبير عن شكوى الحب وانكسار الذات وتصدعها في معاني تلك الشكوى، ومن ثمَّ فالجانب الحسي في تعبير المرأة عن تلك العاطفة يدور في توصيف إحساسها لا وصف محبوبها، وهو ما نستطيع أن نقول معه إن سمة التعبير عن عاطفة الحب لدى الشاعرة الإماراتية هو تعبير غارق في وصف الذات لا الآخر.

ب – الرؤى والأطياف:

شكّل الطيف وما يرادفه من الخيال والخواطر والرؤى إحدى السمات التعبيرية اللافتة في قصائد هذا الاتجاه الموضوعي، فالشاعر الإماراتي يحلق بحبه في عالم تشكله تلك الرؤى التي تنم عن رومانسية حالمة تعيش حالتها الشعورية بحس وجداني مرهف؛ ولذلك جعل كثير من الشعراء الطيف محوراً فنيّاً في التعبير عن الوله ومعايشة خيالات العشق، فنقرأ لخلفان بن مصبح قوله:[32]

دعيني أجتلي في كل وقتٍ
خيالك أستبيه ويستبيني

أناجيه كما لو كنت عندي
وأملأ من محاسنه عيوني

دعيني باسمك الغالي أغني
وأذكره فيذهب لي شجوني

دعي طيف الجمال يزور وهناً
ويسعدني إذا رقدت جفوني

وأمسي من وصالك في نعيم
فإن أصبحت أضناني حنيني

هذه المعايشة مع الأطياف والخيالات التي تتراءى للشاعر، إنما تؤكد الجانب الروحي الذي تميل إليه قصيدة الشاعر الإماراتي في التعبير عن عاطفة الحب، فهو يعيش مع خيال محبوبته الذي يتجسد أمامه رأي العين، وهذه النزعة الروحية هي التي تجعل الشاعر يعاني فراق طيف تتجسد فيه رغبته في الوصال؛ لأنه يستعيض بتلك الصورة الخيالية المطبوعة في وجدانه وعشقه الروحي عن غياب محبوبته، وهو تعبير له جانبه النفسي حين يستسلم معه الشاعر لعالم خيالي لا حدود له، يسري مع الأطياف، ويتجاوز مسافات واسعة بين ما هو واقع ملموس، وما هو خيال لا يبرح فيه الشاعر وجدانه وعالمه النفسي، فتكون هذه الصور إفراغاً ذهنيّاً من خلال رسم الصورة الشعرية، وإفراغاً وجدانيّاً من خلال معايشة هذا الشعور الذي يناجي فيها خيال محبوبته، فيشبع إحساسه بما لا يمنحه الواقع له، ولذلك يقول:[33]

فإن غاب عن عيني فعندي خياله
وفي الروح مأواه وفي القلب يختلجْ

فتحلو به دنياي وهي مريرة
وينساب حبي مثلما النور ينبلجْ

تحلو مرارة الحياة مع خيال المحبوبة الذي ينساب معها حبه كالنور يخترق شـعاعه الظلام، وهي صورة تتناسب مع الخيال الذي ينفذ إلى روحــه كي يضيء لهــا ما أظلمته الأيــام، فالنور هنا رمــز دال على سوداوية الحال المظلمة، وهو ما أتى متسقاً مع الشطر الأول في مرارة الحياة، ومتسقاً كذلك مع التجربة الشعرية الكلية للشاعر.

فخيــالات الطيف لديــه نزوع نحو لذة روحية بيــن مرارات الحياة التي عاشــها، فينتشــي بعذابات الحب، لأنه يحيا بين رؤى الطيف في تجربة روحية، تتشــكل ملامحهــا من خياله الخــاص، ومن ثمَّ يصبح الحب ذاتُه جزءاً من تكوينه النفسي والروحي، يصدق فيه معنى الأبدية والديمومة مدى حياته؛ لأنه بهذه المعايشة – جسداً حاضراً في الوصال وطيفــاً شــاخصاً في الغيــاب – أصبح «يرى فيه نفســه وذاته أو يرى فيــه الصورة التــي كونتها غرائزه وعواطفــه وانفعالاته التي اختزنها في عقلــه الباطن على طول الزمن، فهو يرى فيه الماضي والحاضر، والوهم والحقيقة، والخيال والواقع»[34].

ومــن الشــعراء الذين كثــرت فــي أعمالهم صــورة الطيف صقر القاســمي، فهو يجســد من خلاله عاطفة مشــبوبة، ومشاعر حب متقدة ترى في خيالات الطيف قدســية ملائكية، ومراتع نعيم خالد، فيقول في قصيدته (ملك):[35]

فدتكِ العيونُ الظامئاتُ إلى الهوى

بكل رشيق أحور الطرف أغيدِ

أرى في خيالي صـورة قدسية

فــؤادي منها فــي نعيم مخلدِ

أراك ملاكاً يملأ النفس رحمة

وقطر ندى في روضة من زبرجدِ

إذا ابتسمت عيناك والبدر حالم

تراقص طيف من جفونك عسجدي

تداعــي الإحســاس والخواطــر عند الشــاعر جعله يــرى خيالات الطيف في صورة ملائكية تكشــف عن أبعاد نفسية حين يرى محبوبته فــي تلك الصورة النورانية الشــفافة، «فالحب عند الشــاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشــاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها»[36].

وهذه الصورة جعلت الشــاعر يســتغرق في عوالم علوية يحيا فيها بنعيم روحي، وقد وظف الصورة البصرية في النص لاســتحضار هذا العالم بنورانيته، ليعيش بما فوق الطبيعة في روضة من زبرجد وطيف عســجدي يتراقص أمــام عينيه؛ ولذلك لم يأتِ فعــل (الرؤية) بصريّاً؛ ليتوافق مع هذا المشهد الحالم.

وتسيطر صورة الطيف على القاسمي، إذ تمتلك مشاعره في يقظته ومنامــه، وخلواته وجلواته، باعتبــاره – أي الطيف – جنة يعيش فيها بأحلامه، كما في قصيدته (في جنة الحب) التي يقول فيها:[37]

يقول لي عاذلي: ذره تجد عوضاً

عنه.. وكيف وقد ودعت سلواني؟!

فلا هجعتُ.. ولا صليتُ نافلتي

ولا خلوتُ بنفسي أو بخلاني

إلا وطيف حبيبي حاضر أبـداً

والشوق يمسكه حلماً بأجفاني

ولجأ شــهاب غانم إلى الليل لاســتدعاء طيف محبوبته ليلوذ به من أوجاع فراق ولوعة اشــتياق غرســت نصلاً في فؤاده، فراح يســتجير بتلك الرؤى من عذاباته الروحية، وهي حالة نفســية جعلته يلتمس من الخيــال إحســاس الواقع، ويســتلهم من الأحلام التي تتداعى في نفســه إشباع الوجدان:[38]

عـزاء النفس أحـلام التلاقي

وأشـواقـي قد امتلكت سبيلي

وأعلم في فؤادي زيف حلمي

فأين إلى وصـال من وصولِ

تـعـالـي نـمـلأ الأيـــام لحناً

فـقـد نـــاءت بـأنــات الـعـويـلِ

تعالي في الخيال قصيد حب

تـرقـرق مثل مــاء سلسبيلِ

وحسبي في الهوى طيف حبيب

لأسلو عن طلاب المستحيلِ

فالشــاعر حين يلجأ إلـى تلك الصورة الخيالية إنما يســتغرق أكثر في عالمه الخاص الذي يتهيأ من عاطفة متدفقة وشعور غامر، وإبداع يساعده على تلك المعايشة.

وفي النماذج الســابقة جعل الشــعراء الطيف اســتعاضة عن افتقاد المحبوبــة، ولكنه لدى إبراهيم محمد إبراهيــم نجده يأخذ معنى جديداً، حيث يجعله روحاً أخرى يسلمها لهفة المشتاق قبل لقاء محبوبته:[39]

يــا حبيبي إنــك الـيـوم معي
فـرحـة تختال بين الأضـلـعِ

طيفك الــوردي قـد أسلمته
لهفة المشتاق عند المضجعِ

فاسترح ما شئت في الروح التي
حطمتْ خَطْب الفراق المفجعِ

واتــرك الآلام لا تحفل بها
يــا حبيبي إنــك الـيـوم معي

والأبيــات تجمع بين مشــهدي الحضــور: الغيبــي بالطيف ورؤى الأحلام، والجســدي بأوقات اللقاء الجامــع، وكلاهما يلتقي في التعبير عن الجانب الروحي لإشباع الإحساس الوجداني العميق لدى الشاعر.

ويعد أحمد محمد عبيد من أكثر الشــعراء الذين أتى الطيف ورؤى الأحلام في تعبيرهم عن هذه التجربة الوجدانية، وهو ذو نزعة حالمة، يجنــح بلغته إلى العمق النفســي في التعبير عــن ذاته؛ ولذلك تكثر لديه المفــردات التي يحاول أن يأخذ بالمتلقي من خلالها إلى عالمه الداخلي بعمق شــديد كالروح، والحنايا، والأضلع، والخلايا، حتى تكاد تشــكل لازمة من لوازمه اللغوية في دواوينه جميعها، وكأنه يريدنا أن ننفذ إلى دواخلــه مع ألفاظه وصوره، ويعمد إلى ذلك بإظهار مشــاعر الضعف

والحيرة أمام أحاسيســـه، والإفضاء بمناجـــاة الذات ورثائها أحياناً، إلى جانــب توظيف خيالات الأطياف والخواطر فـــي التعبير عن دواخله، كما في قصيدة (سيدة الرؤى) التي نقرأ منها تلك الأبيات:[40]

أسيدة الرؤى لا زال وجدي
جنوناً شـــارداً بين الفلاةِ

إليك بثثتُ آهاتي وشعري
على نبض الحنايا الواهناتِ

ستحملني رؤاك إلى جنون
سيشعلني، فيا أطيافُ هاتي

يعبر الشاعر عن إحساسه الذي يقارب حد الجنون، ويلامس نبض الحنايا، ويشعل جوانحه، ويعلي آهاته حتى غدا شعره صيحات أوجاع بين حناياه، حين يتعرض له من الرؤى والخواطر ما يثير لديه كوامن تلك الهواجس، والشـــاعر يكشـــف لنـــا بذلك عن عالمـــه الداخلي، فبين هذا الصراع مع أطياف تلوح، وإحســـاس يتصاعد، تحمل التجربة هذا الإحساس الشعوري الخاص.

فرغم أنه يشـــتكي تباريح الوجد نجده يســـتزيد منهـــا، وكأنه يختلق لنفســـه مثيرات الشـــوق مع الطيف والرؤى التي تلوح له كي يجد لذته الخاصـــة، وبذلـــك تتحول الرؤى مـــن رمز لمحبوبته إلـــى جمالية فنية يتقلب فيها الشـــاعر بين المعاناة في مغالبة أحاسيس الاشتياق والحنين وعذابات الفراق، وبين اللذة الروحية والمتعة الوجدانية التي يعمد إليها في إحساس حالم يبتعد عن عالم الواقع بقدر اقترابه من معايشة رؤاه.

ونقرأ للشـــاعر ذاته نموذجاً من هــذه المغالبة الروحية في قصيدته (بقايــا) التي توصِّف إحساســه الداخلــي المتقد بين أطيــاف الذكرى، فيقول:[41]

بقايا الجمر تُغرِقُ في اتقادي
فكيف إذا انتفضتُ من الرمادِ

وكيف إذا تزاحمت الخلايا
لترتشف العصارة من فؤادي

تلاقت بي الرؤى واستوقفتني
غوائل من تراجيع التمادي

تـؤمـل باحتراقي فـي فنائي
وتتركني بـديـداً فـي وهـادي

فالرؤى باعث من بواعث معاناة الشاعر مع بقايا الذكرى، وكعادته يحاول أن يدخلنا إلى عوالمه الخاصة من خلال لغته التي تأخذ مفرداتها من معجمه الخاص، فيجد القارئ نفســه يمضي مع الشــاعر بين خلايا جســده، وعصارات فـؤاده، واتقاد جوانحه، ويســرى مع الرؤى التي تتجســد مــن خيالات طيـف تزاحمت على نفســه مع بواعــث المعاناة الذاتيــة، وكأنــه يعايـش تفاصيل تجربتــه بالاعتماد علــى تلك الرؤى الخياليــة؛ ومن ثمَّ فإن قــراءة هذه المعاني تعتمد على تفســيرات البعد النفسي التي تتعلق بمعاناة الشاعر مع تلك الرؤى و«أحلام اليقظة وهي تنسج في النفس الشاعرة منطقة وسطى بين الوعي واللاوعي، وتؤلف بيــن هذه الأطراف المتقابلة، وتوحــد بين منطق الحلم ومنطق الخيال،

وتجلو أمامنا طيف الأنثى بوصفه رمزاً لمعاناة الخلق الفني في سياق اليقظة الحالمة»[42].

وقد أورد شعراء آخرون هذه المعاني التي تشكلت من الرؤى والأطياف في تعبيرهم عن عاطفة الحب، من أمثال فواغي القاسمي، وطلال سالم، وعلي الشعالي، وغيرهم، يجسدون من خلالها إحساساً وجدانيّاً يمتزج بخيالهم.

ج – النزعة الصوفية:

من الملامح التي اتسمت بها قصائد التعبير عن الحب لدى شعراء هذا الاتجاه تلك النزعة الصوفية التي ظهرت لدى بعض من خلعوا على مشاعرهم قدسية تسمو بإحساسهم إلى مدارج العشق الروحي الطاهر، وكأنما ناسك متعبد في محرابه، يجعل من الشعر تراتيل وابتهالات يترنم فيها بعشقه، كما لدى العتيبة الذي يقول:[43]

وأنا بشعري ناسك متعبد
أكاد من طهر الهوى أتصوّفُ

فهذه العاطفة الوجدانية التي ترتقي بصاحبها في مدارج العشق قد انعكست في مفرداته للتعبير عن الأحاسيس التي يعيشها بإفضاء الناسك المتصوف؛ لأن الحب لدى هذا الاتجاه «نوع من التقديس للعواطف، ولذلك ترد في غزلهم ألفاظ القداسة، كما كانت ترد في شعر العذريين من قبل»[44].

وهذا التلاقي بين التعبير عن عاطفة الحب وألفاظ التصوف

ومعانيــه يحمــل معه عــدة دلالات، فبالإضافة إلى طهــر تلك العاطفة وصدقها، فإنه يحمل معنى الإخلاص لهذا الإحســاس الذي يندمج معه الشــاعر بعمــق وجداني لا يرى معه في الوجــود غيره، في بحث عن اللذة الروحية البعيدة عن أية لذة حسية شهوانية.

والمدني من الشعراء الذين كثرت لديهم تلك النزعة الصوفية، فأتت في قصيدته (همسات حائرة) مرتبطة بسمو الروح عن ملذات الجسد، والارتقاء بالعاطفة عما يدنسها من آثام الرغائب:[(45)]

لا تظني يا حلوة الروح جهري
في هـواك يوماً يخالف سري

إن أكـن فاجر اللحاظ فنفسي
فـي تقاها تسمو على كـل شرِ

لــي فــؤاد كـالـطـل قـد ذرفـتـه
مقلة الليل فـي نـضـارة فجرِ

لـم أدنـــس بــالإثـم حـبـي يـومـاً
أو ألوث بالرجس كأسي وخمري

أصف الحسن لا لأجني المعاصي
بل لأسمو على التراب بفكري

أقام الشــاعر من التقابلات تعبيره عن ســمو عاطفته التي يعلو بها عن الجسد (التراب)، كما أنه أقام هذا الفاصل بين لذتي الروح والجسد أيضاً من خلال الفارق بين اللحاظ (الحسية) والنفس (المعنوية)، سبقهما إضافــة محبوبته إلى الروح (حلوة الروح) بلفظ يحيل إلى لذة يجد فيها

العاشــق حلاوة العشــق، وهو تقديس لعاطفة تأخذ طهرها من شــعور يفيض بحب نقي صافٍ؛ إذ «تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنهــا تجربة روحيــة ترتبط بمعاني الطهارة والعفــة والصمود أمام الشــهوات، ويســمو الشــاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام والأوهام»[46].

وقــد جعل المدني فكرة الوجود جزءاً من التعبير عن هذه القداســة التــي تنظر إلى الحب نظرة تســمو عن هذا العالــم الفاني، وهي فكرة ترتبط بالجمال الإنســاني في صورته المعنوية لا الحســية، كما ترتبط أيضاً بتطلع الشــاعر إلى حب أبدي لا يفنى بفناء الجسد، وهو ما نجده لدى غيره من الشعراء، كما لدى سلطان العويس الذي جعل الحب سراً من أســرار الحياة والممات إلى يوم البعث في تجســيد شــعري لمثالية العشق والعاشق:[47]

أحيا أموت وأنـتِ السر في جسدي
وفي عظامي حتى النفخ في الصورِ

مـن ضـم مثلك لا ترضيه امـرأة
حـتـى يـمـن عـلـيـه الله بـالـحـورِ

اعتمد الشــاعر على فكرة الأبدية التي تســمو بإحساســه بعيداً عن معنــى الفناء الــذي يرتبط بالحياة والموت، مســتعيناً في ذلك بقداســة الصــورة الموحيــة في (الحــور)، باعتبارها صــورة غيبية عن أعين البشر وتصوراتهم، أراد التعبير بها – بالإضافة إلى جامع الحسن بين الصورتين، وإســقاط هذا الجمال النوراني على محبوبته – عن عاطفة غيبية بعيدة عن تصورات البشــر، وهو في ذلك ينشد فيها فناءً يخلِّد به

عاطفة الحب، بعيداً عن الحسـية التي تغدو إلى الزوال ولو بعد حين، وإن كان الشاعر لم يوفق في التعبير بالجسد؛ إذ يقتضي السر والأبدية الروح لا الجسـد، ولا سـيما أن تعبير الشـاعر بالعظام أتى زائداً بعد التعبير بالجسد في الشطر الأول.

وكان معنـى الأبدية حاضراً لدى العتيبة، حيث عبر من خلاله عن إعلاء الجانب الروحي على حسـاب أي نزوع حسي يمثل لديه الفناء، وهو مقارنة بين المحسوس والمعنوي في العاطفة الإنسانية، ينشد معها روحانيـة التعبير عن جمال المرأة المطلق الباقي في معناه المجرد من حسيته الفانية:(48)

وما كان الهوى عندي	لأجـسـادٍ وأبـــدانِ
لأن الجسم ذا يفنى	فلا كان الهوى الفاني
وعشق الروح لا يبلى	بفعل مـرور أزمـانِ

وتكثر لدى صقر القاسـمي بشـكل لافت ألفاظ القداسـة في تعبيره عن الحب، فتكاد تمثل لازمة من لوازمه الأسـلوبية؛ وهي سمة – كما أشـرنا – من سـمات القصيدة الوجدانية لدى بعض شعرائها، غير أن هذا التقديس أخذ بالشاعر في قصيدته (تميمة قلبي) إلى أن يجعل الحب قَسَماً يقسم به:(49)

إذا مـرّ يـوم لا أراك منادمي
فليس وأيْـم الحب ذلك من عمري

أحـس بجسمي رجـفـة كلما هفا
هواك على نفسي فأُفضح في سري

فـوالله والـحـب الـمـقـدس والـرضـا
وعين أباحت مهجتي والهوى العذري

لأنـــت بـقـلـبـي لا تـــزال تميمة
أقـدسـهـا حـتـى أغـيـب فـي قبري

إنها نشــوة الحــب والوله العذري والاســتغراق فــي عاطفة الحب المقـدس التــي جعلت أوصاله تشــعر بنســائم محبوبته كلمــا مرت به لتفضح بالحب أمره، والشــاعر يستوحي بصورة التميمة في خرافتها، وما تحيل إليه من معتقدات الجاهلية، حبّاً أســطوريّاً لا يخضع لمنطق العقل وتصورات الواقع، وهو معنى يشير إلى أن ما يقع تحته الشاعر من ســطوة الحب أكبر من أن يعيشــه بمنطق وأفكار عصره، وكأنه لم يعـد يرى في الحياة غير أمرين: الحب والقبر، وهو ما يفســر صراع الشــاعر في البيت الأول مع الزمن الذي يعيشــه من دون أن يرى فيه منادمه.

د – المغالاة في التعبير:

تعكــس معاني التقديس التــي غرق فيها بعض الشــعراء قيمة تلك العاطفة التي تســامت عن بقية عواطفهم الإنســانية الأخرى على الأقل فيما تصــوره قصائدهم، ولكنهــا أخذت ببعض الشــعراء إلى المغالاة التي تخــرج أحياناً من إطار المبالغة في التعبير إلى التجاوز الحاد في التصوير، فقــد غالى البعض في التعبيرات الواصفة والمجســدة للوله أو الانفعــال بالجمال الذي هــو انفعال بالعاطفة، كمــا لدى عبدالعزيز إسماعيل:[(50)]

في المد الأسود من عينيك

بلا وعد أمضي وأهاجرْ

وأجـدف فـي الكحل أتـوه

بكون لا أول فيه ولا آخرْ

عـيـنـاك سقتني الـكـأس

وتعتع بـي سُـكْـر فاجرْ

فلعينيك صلاتي، نسكي

مـحـيـاي، مماتي العاثرْ

ولـعـيـنـيـك أتــوب أتــوب

وأذعن حتى النفس الآخرْ

مــدي أهـدابـك واحميني

هدبك دفـء وملاذ وبشائرْ

أتى تناص الشاعر مع قوله تعالى: (قُلْ إِنَّ صَلاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِــي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ) [الأنعــام، الآية: 162] متطرفاً في مغالاته، فجعــل توجهه بمناســك العبادة في صلاته ونســكه ومحياه ومماته إلى عينيهــا، كما جعل ابتهــالات التوبة وإذعان الروح إليهــا، خالعاً بذلك على معشــوقته تقديســاً يشــطّ به بعيداً عن المبالغة المقبولة في التعبير عــن عاطفته، حتى وإن كان ذلك في ســياق هذيان هذا السُّــكر الفاجر الــذي أوقعتــه فيه هاتان العينــان، ويلاحظ أن الشــاعر جمع في أبياته بين القداسة ونقيضها، والعصيان والتوبة، وبين متاهات الحائر وملاذ المهاجر.

أما سـيف المري الذي أذعن لسلطان الحسـن في العيون فقد جعل الحب ملة يعتنقها من فرط لوعته، بل صار إماماً للعاشقين:[51]

أغمدتْ في الفؤاد نصل لحاظِ
حين سلتْ من الجفون حساما

من ولوعي ولوعتي ودموعي
صرتُ في ملة الغرام إماما

وبمشاعر الأنثى في ضعفها تلتمس فواغي القاسمي مشاعر الترفق من سيدها الذي ذبحت بحبه حتى رأت فيه معبوداً أخضعها لأمره هذا الهوى الذي هز كيانها، فأسلمته أمرها وعمرها، تقول:[52]

بعثرتُ عمري في أخاديد الصبا
لهواً وما هزَّ الكيان مريدُ

إني اكتويتُ من الأسى فترفقاً
بذبيح حبك أيها المعبودُ

والغالب في بواعث تلك المغالاة لدى كثير من الشعراء هو رغبتهم فــي التعبير عن إحساسـهم بالحـب، أو بالجمال ومفاتن الحسـن لدى المحبوبة، وهو افتتان لا ينفصل عن بواعث تلك العاطفة العميقة لديهم، فوصف العينين هو ما جعل عبدالعزيز إسـماعيل يهب في عشـقه كل مناسكه، وهو ما جعل المري إماماً من فرط ولوعه ولوعته، والافتتان بالجمال هو ذاته الذي جعل سجود الناس دليلاً على صدق ما ترى عين سلطان العويس من حسن محبوبته المفتون بها:[53]

أرى الحسن فيك ليس في الأرض مثله

فهل ما أرى صدق؟ أم العين تجحدُ

بلى إنه حـق.. وصـدق.. وشاهدي

إذا هي ما مرت ترى الناس تسجدُ

أراد العويـس التعبيـر عن جمال متفرد يشـذ عن مظاهر الحسـن الإنساني، فأتى التعبير عن افتتانه بهذا الجمال الأنثوي الأخاذ في تردد المصدق والجاحد، غير أن دلالة الصدق قد خرجت عن المقبول.

وكان صقر القاسـمي أقل تجاوزاً فـي تعبيره عن هذا المعنى حين أتى التعبير مصدراً بحرف الامتناع للامتناع (لو)؛ ليخرج مبالغته عن تلك المغالاة في تعبيره عن لذة العشـق التي تبعث أحاسيسها في رؤيته لجمال يسـمو إلى قداسـة العبودية، إذا ما اسـتحق أن يكون في الورى معبوداً:[54]

نحـن قـوم كم سَـقينا وسـقانا الحب شـهده

كـم هصرنا منـه قداً وقطفنـا منـه ورده

لو عبدنا في الورى شيـ ـئاً عبدنا الحسنَ وحده

وفي قصيدته (وحدي) كانت مبالغة ابن حاضر مرتبطة باستغراقه في وله العاشـق المتصوف، لا التعبير عن الافتتان بالحسـن ومظاهر الجمال، فغلب على أسـطره التعبير عن إحساسـه الخاص بحالة الهيام التي يعيش فيها:[55]

أنا حين أجثو ساجداً

في دير أحلام الغرامِ

وأنادم الأشواقَ

بالآهات

لا قدح المدامِ

إني إذاً أمضي

إلى ذاتي مليئاً بالهيامِ

فأجوبها دنيا زهت

يوماً بألوان الوئامِ.

أتــت طقــوس العبادة في النص لتجســد – من خــلال مزجها بلغته الرومانســية – صورة المتبتــل في محراب الحب بيــن ترانيم خلوته، فجعل الشاعر السجود بما في ذلك من إسراف ومغالاة هو الكاشف عن أشواقه التي جعل منادمتها من طقوس عبادته، وهو تجاوز يلخص لديه ولدى غيره من شعراء هذا الاتجاه طبيعة تلك العاطفة لديهم.

* * *

الهوامش:

1 – الحب العذري عند العرب، د. شـوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999م، ص14.

2 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص113.

3 – السابق، ص86.

4 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص96.

5 – السابق، ص163.

6 – الهزار الشـادي حمد بن خليفة أبو شـهاب، دراسة وتقديم، بلال البدور، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط2، 2007م، ص279.

حمـد خليفة أبو شـهاب (1936 – 2002): مـن مواليد إمارة عجمان، أحـد رواد القصيدة الإماراتيـة، له عدة دراسـات في الشـعر الشـعبي الإماراتي، وله من الأعمال الشـعرية المطبوعة – إلى جانب هذه المختارات الشعرية التي جمعها بلال البدور – ديوان (وقفات مـع تاريخ دولة الإمـارات العربية المتحدة) تضمن قصيدة طويلة بلغت مائة بيت. (يُنظر: شعراء من الإمارات، ص101 وما بعدها).

7 – حتى تعود، طلال سالم، ط1، 2000م، ص83.

8 – هنا همسات، ص70.

9 – وحي الزهور، سلطان خليفة، مطبعة دبي، ط2، د. ت، ص37.

10 – غاية المرام لأهل الغرام، ص69.

11 – السابق، ص106.

12 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص244.

13 – السابق ، ج2، ص801.

14 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص57.

15 – صحوة الورق، ص112.

16 – الأغاريد والعناقيد، ص162.

17 – السابق، ص42.

18 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص40.

19 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص456.

20 – السابق، ص160.

21 – لماذا، ص27.

22 – وهج اللهيب، ص120.

23 – موسوعة الفكر الأدبي، ج2، ص70.

24 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص143.

25 – الهزار الشادي، ص317.

26 – صحوة الورق، ص110.

27 – الأغاريد والعناقيد، ص146.

28 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص101.

29 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص85.

30 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص181.

31 – ألم المسيح ردائي، ص33.

32 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص126.

33 – السابق، ص124.

34 – الحب العذري عند العرب، ص17.

35 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص415.

36 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص289.

37 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص425.

38 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص89.

39 – صحوة الورق، ص101.

40 – همسات على أعتاب الروح، ص32.

41 – نوار، ص17.

42 – النص الشعري ومشكلات التفسير، د. عاطف جودة نصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988م، ص198.

43 – قصائد إلى الحبيب، د. مانع سعيد العتيبة، دار الفجر، أبوظبي، ط8، 1983م، ص111.

44 – تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، ص67.

45 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص162.

46 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص289.

47 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص114.

48 – أمير الحب، ص18.

49 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص300.

50 – السمفونية العاشرة، ص56.

51 – الأغاريد والعناقيد، ص148.

52 – ألم المسيح ردائي، ص134.

53 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص88.

54 – الأعمال الكاملة، ج1، ص321.

55 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص118.

* * *

الفصل الرابع

الانشغال بالهم القومي

الانتماء جزء من تكوين الشخصية وتحديد هويتها، والتعريف بها وبولاءاتها التي قد تكون للقبيلة، أو للمعتقد، أو للعِرق، أو إلى غير ذلك مما يشكل مرجعية تضيق وتتسع تبعاً لما يجتمع عليه أفرادها، ولذلك كان من الطبعي أن يتعامل الفرد مع همومه القومية بإحساس ذاتي يعبر عن انتمائه القومي الذي هو جزء من التعبير عن ذاته.

والقومية كما يعرفها المعجم الوسيط: «صلة اجتماعية عاطفية تنشأ من الاشتراك في الوطن والجنس واللغة والمنافع، وقد تنتهي بالتضامن والتعاون إلى الوحدة، كالقومية العربية»[1].

وهذه القواسم المشتركة والصلات العاطفية (الوجدانية) التي تنشأ عن اللغة والجنس العربي الواحد ومصالح الوجود المشترك، وقطعاً الدين، تجعل الهمَّ الجماعيَّ همّاً فرديّاً، فيكون الانتصار الذي يحياه

مجتمـع يرتبط بتلك الصلات التـي يتحدد معها مفهـوم القومية جزءاً مـن انتصارات المجتمـع العربي كله، وفي المقابل أيضاً أي انكسـار أو تصدع يصيب جزءاً من هذا المجتمع فإن تلك القواسـم المشـتركة تقتضـي أن يحيا همّه كل أقطار الأمة، أو هكذا ينبغي الأمر أن يكون، ومـن ثمَّ فإن الشـاعر يعبر عن قيـم وجدانية خاصة، تتجسـد فيها قيم الانتماء والـولاء، وبواعث الاعتداد بالذات، والاعتـزاز بها اعتزازاً مسـتمداً مما ينتمي إليه، «إذ يمتزج شـعوره القومي بشـعوره الذاتي فتغـدو القضيـة لديه تجربة تنبـع من صميم وجدانه، وتتلون بأسـلوبه الشعري الخاص»[2].

ورصـد الانشـغال بالهمـوم القومية في العمل الأدبي يكشـف عن دلالات اجتماعيـة فـي تاريـخ الأمم، تبدأ بالكشـف عن مـدى الوعي القومي الذي يشـكل وجدان المجتمعات، والارتبـاط بمكونات هويتها والانتمـاء إلـى قوميتها التي «تمثـل الوعي العربي بأشـكاله المختلفة ومظاهره المتنوعة، وتعبر عن شـعور الأمة بكيانها وإحساس الشعب العربي بذاته»[3]، وهذا لا يعني أننا نرمي في هذا الجزء من الدراسـة إلى رصد حقائق تاريخية، أو البحث في الانتماءات السياسية والفكرية للشـعراء، فهذا خروج فجٌّ عن هدف الدراسة، وإنما هو استبطان لأحد الهموم التي تشكل وجدان بعض شعراء الإمارات.

وقـد عانى الخليـج العربي – وفي مقدمته الإمـارات – على مدار أعـوام طـوال واقعاً مريراً من العزلة التي فرضتها قوى الاسـتعمار، والظـروف الاقتصاديـة والاجتماعيـة التـي عاشـها أبنـاء المنطقة؛ وهو ما كان سـبباً مباشـراً فـي تأخر وصول عوامـل النهضة الثقافية والعلميـة إليهم، ويزيد من هذه المعاناة طبيعة الشـخصية البدوية التي

فطرت على سجية رافضة للضيم، ومعادية لأي انتقاص من كرامتها وعروبتها؛ ولذلك عندما فتحت أبواب السماء على المنطقة بالخير العميم، وتفجرت الثروات النفطية لأهلها، كان الخليج ظهيراً لأشقائه في كثير من صراعهم مع قوى الاستعمار.

وإذا كانت دول الخليج العربي بحكم التقارب الجغرافي والاجتماعي بينها، قد سعت إلى تكوين ما يوحد مصالحَ أقطارها المشتركةَ من خلال مجلس التعاون لدول الخليج العربي، فإن ذلك لم يكن بديلاً عن الجامعة العربية التي تتشكل منها قوميتها الواحدة، شأنها في ذلك شأن أية دولة عربية تنتمي – دون انتماء دول أخرى – إلى منظمات أفريقية أو آسيوية تبعاً لانتمائها الجغرافي، ولكن تبقى القومية العربية هي الجامعة لأقطار الأمة بقواسمها المشتركة، من المحيط إلى الخليج، أو كما يقال من الماء إلى الماء؛ لأنها الهوية المحددة لجميع أبنائها.

ولأن الإمارات كانت جزءاً من مسرح الأحداث القومية وهمومها التي تشكلت من النزاع الطويل ضد قوى الاستعمار الأجنبي التي عملت على استلاب الشخصية العربية، ونهب خيرات الشعوب، وانتزاع إرادتها الحرة؛ فإن الشاعر الإماراتي كان يعبر عن واقع تتكرر أحداثه في أنحاء واسعة من أقطار أمته، ويتجاوز حدوده الوطنية أو الإقليمية، فما تقلبت فيه الأمة العربية من أحداث وانكسارات وصراعات استعمارية، أو مواجهات عربية عربية، أو حتى مواجهات بين أبناء البلد الواحد، قد ألقى بظلاله على واقع القصيدة الإماراتية، حيث شكلت تلك القضايا جزءاً أصيلاً من وجدان شعرائها، وتعاملوا معها تعاملاً ذاتيّاً، ينبع من الانتماء إلى مقومات هويتهم؛ إذ إنها تمس فيهم أحاسيس الانكسار والهزيمة حين يطالعون واقعهم العربي

فيجدون نفوذ مستعمر، أو تبعية ضعف، أو أرضاً سليبة، أو مجتمعاً متناحراً، أو أشقاء أمة يقتربون من الشقاق أكثر من الوفاق.

وقد ارتبطت بدايات حركة الشعر التي أتت مع سالم العويس (1887 – 1959) وما تبعه من جيل الرواد بمرحلة لها أهميتها في تاريخ الأمة العربية، بما شهدته من أحداث، فأتى أول صوت شعري في هذه المنطقة التي كانت تعرف بساحل الإمارات المتصالحة، معبراً بقوة عن كثير من أحداث هذه المرحلة، بما يقدم دلالة واضحة على الاهتمام المبكر لدى الشاعر الإماراتي بهمومه القومية، باعتبارها من محددات هويته التي لا تنفك عن همومه الخاصة في موضوعه الشعري.

ومن يطالع ديوان العويس سيقف بوضوح على عديد من القضايا التي جمع فيها بين الأمتين العربية والإسلامية بوصفهما كلاًّ لا ينفصل عن مكونات هوية المجتمع العربي، فمجّد التجربة الناصرية في دعوتها إلى الوحدة، والتحرر من الاستعمار، وخاطب وجدان كل عربي لنصرة فلسطين، متقلباً بين أحاديث المجد الغابر، والاعتصام بتاريخ أمته، وبين أحاسيس الانكسار التي تظهر في بعض قصائده بخطاب تهكمي من عروبته في تعبير وجداني يفيض بمرارات وأوجاع الهزيمة، ولم تمنعه ظروف العزلة التي عاشتها المنطقة آنذاك عن أن يكون راصداً بأحاسيس الانتماء العميق لقضايا قومه في مصر والشام وبلاد المغرب العربي، ومن قبلها بلاد الخليج العربي التي ينتمي إليها جغرافيّاً، بعيداً عن أي تقيد بمحيطه الوطني، بل «يتجاوز ذلك في وعي سياسي حاد ليدلي بدلوه في قضايا دولية من منطق الالتزام القومي»[(4)].

وقد مضى الشعراء في تعبيرهم عن قضاياهم القومية بين من يلبي

واجبات القضية ويستجيب في بواعثها للدور الاجتماعي والوطني للمبدع، فتأتي قصائده تنويعاً موضوعيّاً أكثر منها تعبيراً وجدانيّاً، وبين من يلبي أحاسيس خاصة لديه في التعبير عن انشغاله بهمٍّ ذاتيٍّ – وهو ما تراه الدراسة جديراً بالدراسة لاتفاقه مع الاتجاه الوجداني – يعكس لديه حالة من القلق والانكسار النفسي، وتراجع الإحساس بالاعتداد بمقومات هويته، وربما يدفعه ذلك إلى الهروب من واقعه بالتبرؤ مما ينتمي إليه، وإن أتى ذلك على سبيل التعبير عن مدى يأسه، وواقعه النفسي الذي يعكس بحدة مرارته وإحساسه الانهزامي الواقع العربي.

خطاب التهكم والسخرية:

عمد بعض الشعراء إلى توظيف خطاب التهكم وأسلوب السخرية في التعبير عن أوجاعهم القومية بطريقة تبرز درامية المشهد العربي، كما في إحدى قصائد سالم العويس الذي يسخر فيها من أمته التي ارتضت واقع الانكسار والضعف، بل إنه يتبرأ من انتمائه إليها:[5]

عقل يهيم ودابر مبتورُ
أجل العجوز على الحياة قصيرُ

صَدَّتْ بغزة وهي تنبذ أهلها
في اللاجئين وللدماء خريرُ

لا القوم قومي لا ولا في يعرب
نسبي وحسبي لوعة وزفيرُ

يرى الشاعر أن أمته قد غدت منبتة عن مجدها ومفاخر تاريخها،

بعـد أن باتت تحيا واقعهـا بعقول تهيم على غير هـدى، ونفوس تمكن منهـا الخور، ودبَّ في أوصالهـا الوهن كعجوز شـارفت حياتها على النهايـة، ويبرر الشـاعر هذا الخطاب التهكمـي – الذي يجلد فيه الذات العربية المنكسـرة إرادتها – بدماء قومه المستباحة، معبراً عن امتزاج شـعوره الذاتي بهمه القومي العميق، وهذا الشـعور القاتم لديه هو أحد ملامح الحزن والكآبة التي عاشـها الشاعر العربي خلال تلك المرحلة، وتلاشت فيها بعض مناقبه التي طالما تغنى بها، ولعل ما يزيد عمق هذا الشعور لدى العويس إحساسه بين هذا الانكسار والهزيمة والعجز بيأس يقضي على آماله في تحرر أرضه من الاستعمار البريطاني آنذاك.

أما أبو شـهاب فيعبر عن الصمت العاجز لدى أمته بالسـخرية من مفهـوم الجهاد لديهم، بعد أن أصبحت خطاباتهم سـلاحاً، واجتماعاتهم حومة قتال، يزأر فيها كل مدعي قوة، وهو أسـلوب سـاخر يعبر عن مدى الضعف والهوان:(6)

جهاد ولكن ليس بالسيف والقنا
فذلك أمـر مفزع يحمل الفنا

جهاد ولكن باجتماعات قادة
لغير عداها لن تـذل وتجبنا

جهاد ولكن من خطيب مفوه
يعللنا بالنصر حيناً وبالمنى

إذا ما تولى منبراً خلت صوته
زئير هزبر صال للفتك وانثنى

يسقط الشاعر من خلال أبياته أوصاف الجبن والذلة والتخاذل على الشـخصية العربية التي جعلـت الجهاد بالشـعارات والخطب الرنانة والاجتماعـات المغلقـة، فهي لديه صدر أجوف لا يعرف إلا سـاحات الكلام، فالسيف لديها – وهو رمزٌ مطلق للسلاح – أمر مفزع، واستخدام اسم الإشارة (ذلك)؛ للدلالة على ضخامة باعث هذا الفزع في النفوس، وتكـرار لفظ الجهاد في الأبيـات ليس من باب تعدد المفهوم، وإنما هو مـن باب ترادفات المعنى الواحد، فرغم تعدد أشـكال هذا الجهاد – ما بيـن جهاد بالاجتماعات، وجهاد بلسـان يعلل النصـر ويمني الأماني، وآخـر يزأر بادعاء البطولة – فإن جميعها لا يحمل غير دلالة واحدة، وهو انكسار إرادة الفعل أمام انتصار زائف بالقول.

وفي قصيدة أخرى للشاعر ذاته يعبر أيضاً عن هذا السلاح الذي لم تعد تملك الأمة غيره في الذود عن شخصيتها ورد نكساتها المتتالية:[7]

أحسن عزاءك في الدم المهراقِ

وتَـوَقَّ ربَّ المدفع المحاقِ

واخلد إلى الأرض الفسيحة واتكل

فـي كـل نـازلـة على الأبـواقِ

وإذا استطعتَ فكن لكل جريمة

مستنكراً واستكفِ بـالأوراقِ

وأحِـلْ هزائمنا لنصر كـاذب

يرضي هنالك سذج الأذواقِ

استهل أبو شهاب قصيدته بالعزاء في دماء العرب التي تسفك باردة

لا ثمن لها، وهو ليس عزاء سـلوى، وإنما هو إبراز لهوان فجيعة هذا الدم لدى أهله، فأتى الخطاب تهكميّاً بقدر وجع الهزيمة التي حلت بأمته في أقطارها المختلفة، ساخراً من أصحاب الأبواق التي لا تملك من الرد غير خطابات الاستنكار، أو شـعارات النصر الكاذب الذي لا يرضي إلا مـن يريد الهروب من مرارات الهزيمة إلـى وهم الانتصار، وهو تهكـم من باب جلد الذات العربية التي كانت النكسـة ملمحاً من ملامح انكسـارات عزتها وإرادتها، إذ «يحاول الشاعر في مثل هذا اللون من الشـعر أن يستثير حمية بني وطنه بالنقد اللاذع أحياناً وبالأسى العميق أحياناً أخرى»[8]، وقد أتى تعبير الشاعر بضمير الجمع في (هزائمنا)؛ للدلالة على وحدة الدم والهمِّ.

ومن الشعراء الذين ظهرت لديهم بوضوح تلك النبرة التهكمية على الواقع العربي ظاعن شاهين، فديوانه (آية للصمت) تسيطر عليه روح التمرد على الواقع العربي والسـخرية منه، وقد استهل قصيدته (مدائن الصمت) بسـخرية جعل فيها الشـكوى لحوناً تطرب سـادة الأمة، فهم لا يملكون غير الصمت، لأن السـيف لديهم عار، ويمضي الشاعر في سخرية تكشف عن أوجاع الضعف، إلى أن ينتهي بتهكم آخر، وإن بدا إبعاده عن هؤلاء السادة، ولكنه في الواقع لم يفارقهم:[9]

فيا سادة:

أرد اللوم من نفسي إلى نفسي

وأُخضِع للهوى رأسي

وأنتم مثلما أنتم

تقودون النياق الصفر في صدري

كبرتم في مدائن سمعكم بالصمت

وواسيتم مآسي الجرح بالجرح

فهل ندري ولا ندري.

إظهـار هذا الانكفـاء على الهم، وإيثار شـعور الانكسـار الفردي بتحميـل النفس مرارات اللوم، وإخضاع الـرأس للهوى، هي معانٍ – وإن لم تخلُ من دلالات التعريض بالمخاطبين – تبرز أمام المتلقي هذا البعـد الذاتي العميق في التعبير عن الهم القومي الذي يتلون بمشـاعر صاحبـه، وكأنه رأى أنه لا جدوى في خطابه، ولم يعد في تلك المدائن غيـر الصمت الـذي أضافـه إليها في عنـوان قصيدتـه، بعدما غدت الشكوى من الخزي والانكسار خزياً آخر كأنما يداوى الجرح بالجرح.

وفـي قصيدتـه (قالـت الأرض) التي يسـتنطق فيها أحد القواسـم الجامعة بين أبناء الأمة وهو وحدة الأرض اعتمد ظاعن شـاهين أيضاً على السخرية، قائلاً:[10]

من أين نروي للزمان سكوتنا
من يومنا أم من هوى ماضينا

والكل يحفظ في الدعاء هروبه
الله يسحق ذي الـعـدا.. آمينا

هذان البيتان اللذان ختم بهما الشاعر قصيدته تأكيد لقصيدته السابقة في ضعف الحيلة، فالفعل لديهم إما صمتٌ يجمع بين ماضي الانكسـار

وحاضره، أو خطابٌ لا يتجاوز الاستنكار أو دعوات المتخاذل في درء الخزي عن كرامته.

وقـد اعتمد عـارف الخاجة على هـذه الفنية في خطابه الشـعري للتعبيـر عن إحساسـه بهمّ قومي لـم يفارق دواوينه الخمسـة، كما في قصيدتـه (النهر المتجمد) الـذي يومئ به إلى الواقع العربي، وهي من قصائده الطوال أنزل الشـاعر سياط الشـعر القاسية على بني عروبته بضمير الجمع الذي يظهر سخطاً رأى به الجميع عجولاً تحلبها المحنة وآهات الحزن الذي يخيم على بني يعرب، ومن القصيدة نختار له تلك الأسطر:[11]

نحن نشيع بالتنديد جنازتنا

ونعزي في الصحف السوداء تعازينا.. وكرامتنا

إن تاب الموتُ عن الموتِ

فسوف نتوب عن التوبةْ

إن تاب النَّدبُ عن النَّدبِ

فسوف نتوب عن النُّدبةْ.

أمـا ابن حاضر فأتى تهكمه توبيخـاً يوصّف فيه كثيراً من المعاني التي يحسها في أمته، وهي نتيجة حتمية للخنوع والضعف والاستسلام لـلإرادة المنهزمة، فلم يعد يرى العربـيُّ الطغيانَ ذلاً ولا جرماً، حتى خبت كل معاني الحياة أمام عينيه:[12]

فضفاضة أفكارهم, آراؤهم من غير جوهرْ

ورماحهم لو لامست ريشاً تكسرْ

ميثاقهم زور، وعهدهمُ مزور

والدين.. خذ ما شئت محراباً تكلس، فهو قبر قد تحجرْ

عقل تبخرَ.. فالرؤوس بلا عقولِ

والأرض حبلى باليباب محيلة كل الفصولِ

والضوء يخبو في العيون كعتمة الليل الثقيلِ

والمستحيل هو الملاذ يلوح خلف المستحيلِ

سنن بلا سنن تلاعَبُ بالرسالة والرسولِ.

تعلو في الأسطر نبرة غاضبة وناقمة على الشخصية العربية التي يراها الشاعر فاقدة كل مقومات القوة الحسية والمعنوية، فالأفكار الفضفاضة والآراء السطحية والرماح الهشة وزيف المواثيق وزور العهود معانٍ تشكل في مجموعها ملامح هوية مشوهة يفتقد معها الشاعر إحساسه بعمق الانتماء إلى هويته العربية التي تكاد تخرج بتلك الملامح عن مدار الإنسانية وحضارتها، وهذه المعاني التي اشترك فيها ابن حاضر مع شعراء قلائل تضاف إلى بواعث الضعف العربي في القصيدة الإماراتية.

وقد عمد بعض الشعراء إلى استدعاء التاريخ والشخصيات التراثية في التعبير عن هموم الحاضر باستلهام الماضي، من خلال التناصّ الذي تجنح إليه تعبيرات البعض، إذ «يختلف الشعراء الوجدانيون كذلك في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم

الفنية، ومـدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلـى الجديد»[13]، ودرءاً للتكرار فإن الدراسة ستتناول توظيف هذا التناصّ تفصيلاً في موضعه بالدراسة الفنية.

رمزية المرأة في الهمّ القومي:

شـكلت المرأة لدى بعض الشـعراء رمزاً دالاً في التعبير عن الهمّ القومي، حيث ارتبط الـدال (المرأة) والمدلول (الوطن) بعاطفة الحب من خلال خطاب يقدم فيه الشاعر أحاسيسه إلى محبوبته، ولكنه يكشف عـن مراد خطابه إلى عروبته صراحة أو بقرائن الخطاب، ومن أبرز هـؤلاء الشـعراء مانـع العتيبة الذي قـدم أكثر من ديوان بتلك السـمة التعبيريـة، كما في ديوانه (ليل طويل) الذي يقوم في شـكله الشـعري على مقاطع سداسية، أتى فيها نداؤه (يا فتاتي) لازمة رامزة للتعبير عن هموم العروبة، وكذلك ديوانه (خماسـيات إلى سـيدة المحبة)، وبعض مقاطع ديوانه (سعاد)، ومن ديوانه (ليل طويل) نقرأ هذا المقطع:[14]

يا فتاتي.. صمتك الباكي لهيب في جروحي

وأنا العاشق لا أخشى من البوح فبوحي

أتراني قد رضيت اليوم عن ذل نزوحي

أم خبت في القلب آمالي ونيران طموحي

هل أنا من هزت التاريخ أخبارُ فتوحي

يعتريني الشك في قومي وفي نفسي وروحي

يبدو فــي النص بوضوح هذا القلق الروحي الذي يشــير إلى عمق البعــد الذاتــي في تعبير الشــاعر عن هموم عروبته، وقد اســتطاع أن يوفق بين قواســم التعبيــر عن العاطفة الوجدانية فــي خطاب محبوبته وخطــاب الوطــن؛ ليذوّب مــع هذا التشــخيص المســافة الفاصلة بين الخطابيــن، ويترك للمتلقي قراءة تلك الإســقاطات، فهو العاشــق الذي تلتهــب جروحــه ببكاء محبوبتــه الصامت، وهو العاشــق الذي يترنح بأحاســيس الحيرة بين يــدي محبوبته في آمالــه وطموحاته التي خبت بيــن جوانحــه، غير أن الشــاعر في آخر أبياته يأتي بمــا يقطع اندماج هــذا الخطــاب، ليتجاوز التعبير عــن الذات إلى التعبيــر عن الجماعة مــن خلال التاريخ وفتوحاته؛ كي يســتثير بذلك الشــعورَ الجماعيَّ في قومه؛ فالشــعر في الخطــاب القومي «يعمد إلى اســتثارة المكنون في الوعي الجماعي ليتجاوز العاطفة الفردية عزفاً على الشعور في طابعه القومي المشترك»[15].

وقــد جعل الخاجــة من محبوبته الافتراضية (عليــاء) رمزاً يختفي وراءه للتعبيــر عــن أوجــاع عربية يمــزج فيها هموم العشــق بهموم الوطن:[16]

أما أنا..

فإليكِ يا علياء يحملني الجنونْ

وتقرأ الرملات أشرعتي

إذا صلى المحارب في العيونْ

فمن أهازيج الخيام النائيات

ومن تسابيح الليالي الغائمات

يطل وعد الله

يسأل ناقتي:

هل كان كل القوم

ضمن قضيتي؟

رغــم أن النــداء أتى موجهــاً صراحة إلى محبوبته التــي يهيم فيها جنونه فإن قرائن النص واضحة على مراد الشاعر في خطاب عروبته، واختيار اســم (علياء)؛ يأتي لدلالة معناه على سمو المنادى الذي يسقط الشاعر عليه رمزية خطابه، وكما في نص العتيبة السابق كان حضور الشعور الجماعي في النص تجاوزاً للعاطفة الفردية دون أن يفقد النص في ذلك طابعه الوجداني في التعبير عن همّ ذاتي.

أمــا جويريــة الخاجة فقد أتى تشــخيص العروبــة لديها في صورة سيدة توظيفاً لمعنى العفة التي نالت منها أيادي المحن، فتعرت ترائبها، وتكســرت أضلاعها التي زحــف إليها زمهرير المــوت، وهي صور تجســد مشهداً لامرأة تكشــفت عوراتها كما تكشّف الوطن العربي عن عورات أبنائه:[17]

وظهرك يا حبيبتنا

تعرى عن ترائبه

من الميثاق والتقوى

وحضنك يا حبيبتنا

سريرٌ صامتٌ

كالموت رهبته

ويغشى النفس ما يغشى

وصدرك يا رحيقَ

الحبِّ عانق زمهرير الموتِ

في أضلاعك المكسورة الثكلى.

وتوظيف المرأة بتلك المعاني يمنح المعنى بُعداً إضافيّاً في قداسة الإحساس، وذاتية التجربة اعتماداً على خصوصيتها لدى العربي.

ـ هموم قومية:

لا تنحصر هموم القومية العربية في احتلال أرض، أو فرض قوة عسكرية، أو افتقاد حكومات لإرادتها الحرة، أو التخاذل عن مناصرة قضايا الأمة، وإنما هي ـ إلى جانب ذلك كله ـ صراع مع ما تعانيه بعض المجتمعات من فقر، أو مظاهر تخلف وأمية، أو قمع حريات، أو تصدع القيم وانهيار الثوابت، هي صراعات أرض حبلى بالأوجاع، ولكن الشاعر الإماراتي كان مشغولاً بهموم انكسار الشخصية العربية وانتهاك كرامتها أمام قوى الهيمنة الغربية التي تحاول ـ بكل أدواتها الاستيطانية وأذرعها الممتدة في المنطقة ـ استلاب تلك الشخصية وتشويه هويتها.

وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الســابقة وغيرها توضح أن من الشعراء من أتت قصائده نصّاً مفتوحاً في التعبير عن هم الانكسار العربــي دون الارتباط بقضية إقليم عربي بعينــه، ولكن الاقتراب من تلك الهموم التي ترتبط بأحداث وقضايا قومية بعينها يكشــف عن عديد من الســمات والأدوات الفنية في تعبير الشــاعر عن همه القومي، إلى جانب الكشــف عن مدى وعي هؤلاء الشعراء بقضاياهم العربية، وفي التالي تتناول الدراسة أبرز تلك الهموم:

أولاً – هم النكسة وانكسارات العدوان:

شــهدت الحقبة التي تلت ســالم العويس عديداً من الأحداث الجسام التي حطت على هذه الأمة، أبرزها نكسة 1967م التي كانت جزءاً من الصراع العربي الإسرائيلي، وانتهت حربها التي تعرف بحرب الأيام الســتة باحتلال أجزاء من أراضي مصر وسوريا والأردن وفلسطين، وقد نالت هذه النكسة من تطلعات وآمال عديد من أبناء الشعوب العربية التــي رأت في جمال عبدالناصر رمزاً ملهماً وداعماً لحركات التحرر ضد قوى الاســتعمار، فكانت محركاً لوجدان الشــاعر في تعبيره عن أوجاع جرح يضاف إلى ما بالجســد العربي من جروح نافذة في أنحاء واسعة منه.

وبالنظر إلــى القصائد التي تناولت الجرح العربي في مطلقه أو في التعبير عن هموم وقضايا أخرى، نلمس بوضوح قلة ما قيل في النكسة من قصائد، وذلك ربما لارتباط تلك المرحلة ببدايات التجربة الشــعرية فــي المنطقة التي لــم تكن قد أفرزت بعــدُ أصواتاً شــعرية كثيرة تعبر فــي بعضها عن تلــك المرحلة، يضــاف إلى ذلك أيضاً أن انكســارات

النكسة من الممكن أن تكون لدى البعض مجرد شعور انهزامي استجاب لتصـدع صادم في التجربـة الناصرية إثر أحداث النكسـة، ما لبث أن غالبته أحاسيس الصمود مع أشكال المقاومة في حرب الاستنزاف التي أعقبت مرحلة الهزيمة، وبالتالي كانت أحاسيس الصمود أقوى من واقع الانكسـار، ولكن في النهاية تبقى قصائد النكسة تعبيراً عن أحد بواعث الهـم القومي التي شـكلت الوجدان الشـعري لهذا الجيـل، ومن هؤلاء الشعراء حمد أبو شهاب الذي نقرأ له قصيدة عن النكسة يقول فيها:(18)

أردد في دجى الغسق البهيمِ

زفيراً من سويداء الصميمِ

وأبكي لا لفقد أب ولكن

لفقد كرامة الوطن الكريمِ

فواهاً للعروبة كيف عاثت

بعزتها يد الوغد الزنيمِ

وأي حياة عز نرتجيها

إذا ركعت عروبتنا لضيمِ

أرى النكسات لا تنفك تترى

ونحن ضحية الفهم السقيمِ

كأن لتلكم النكسات ثأراً

لدينا أو تفتش عن نديمِ

خسرنا الجولة الأولى فقلتم

خيانات المليك أو الزعيمِ

وها هي نكسة أخرى تجلت

بما حملته من كيد لئيمِ

يأخذ التعبير عن هذا الهمّ القومي من ويلات النكسة إحساساً ذاتيّاً خالصاً لدى الشاعر تتعالى فيه زفرات النفس، وأنين الأسى من فقد الكرامة العربية، وخور الانكسار وضعف الحيلة لدى أبنائها، بانفعال يعبر عن شعور عروبي عميق بعيد عن أية ملامح للخطاب السياسي، فهو عتاب وجلد ذات واستفهامات وجدانية تبحث عن إجابتها، وتعميقاً لتلك الذاتية أتى خطاب الشاعر بضمير المتكلم الجمعي في حديثه عن العزة والضيم، باعتباره واحداً من ضحايا تلك النكسات التي تُمنى بها أمته، وتتوالى عليها تترى، وكأنها ثأر ينال من الجميع، ليبقى الكل موتوراً محملاً بثأر هذا الدم، وبذلك تغدو تعبيراً عن الذات حين يستشعر افتقاد بواعث عزته وكرامته، وخضوع إرادته أمام أعدائه في خزي وانكسار عروبته التي يحمل ملامح هويتها، ولذلك كان تبرؤ الشاعر في إحدى قصائده من تخاذل أمته تعبيراً عن مشاعر انكساره العميقة:[19]

ضُرِبتْ عليها الذلة الكبرى فلم

تأنف لقبح الذل وهو صَغارُ

ألفت هوان النفس ثم تصورتْ

أن الهوان سكينة ووقارُ

أنا لا أقول هنا البطولة والفدا

وهناك فر الفارس الكرارُ

أنا لا أفضِّل موطناً عن موطنٍ
فلقد تـسـاوى يعرب ونــزارُ

عفواً فليست أمتي تلك التي
عن دينها قد صدها استكبارُ

إن الـعـروبـة نخوة وبطولة
بـل عـفـة ومـــروءة وذِمـــارُ

يتبرأ الشـــاعر من الهوان الذي ارتضته أمة تحول لديها الانكســـار وقاراً، والاستســـلام سكينة، وهو يؤكد رؤيته القومية التي يرى بها كل أقطـــار وطنه العربي واحدة في مصابهـــا وأوجاعها، يتجاوز معها كل عربي حدود إقليمه، فيشــقى أهل الجنوب بما يشــقى به أهل الشــمال، وهي نزعة تأصلت في تجربته الشعرية في أكثر من موضع، حتى في رثائه لجمال عبدالناصر الذي رآه – ككثير من شعراء القومية العربية على اختــلاف أقطارهم – رمزاً لأمته، وجزءاً مــن وحدتها الجامعة، لارتباطــه بثورة تأججــت معها حركات التحرر، ومــن ثم كان رحيل عبدالناصــر فجيعــة من فجائع الأمــة العربية، بعــد أن فقدت الصوت الجامع لشعوبها، والموحد لصفوفها، فيقول في رثائه:[20]

مـا كــان قبلك للعروبة قيمة
مـنـذ الـخـلافـة أو مـقـام يـرفـعُ

حتى أنرت لها الطريق فأصبحت
فـعــلاً لـكـل فـضـيـلـة تتطلعُ

والـنــاس مختلفون فـي آرائهم
لكن فيك على المحبة أجمعوا

فقدتك أمة يعرب وعدوها

لما يزل في قدسها يتسكعُ

ارتبط موضوع الرثاء في قصيدة الشاعر بهمه القومي؛ لأنه دخل إلى موضوعها من حيث انشغاله بهموم أمته التي رحل عنها من يراه فقداً للعروبة جمعاء، فهي التي اعتلت به مقاماً بعد انحطاط دام دهوراً، ولذلك كان تحسره على فقد هذا الزعيم تحسراً على افتقاد المُدافع والمُنافح عن هموم القوميين في شتى بقاع الأمة.

وفي قصيدته (الأرض أرضي) للعتيبة الذي نظمها إثر العدوان الثلاثي على مصر عام 1956م، أتى الشاعر بخطاب النصر في معرض الهزيمة، وكأنه أراد انتصاراً يرفع عنه وعن أمته آثار هذا العدوان، لعله يكون سلوى عن مصاب الهزيمة:[21]

الله أكبر صرختي وشعاري

ضد الغزاة وضد أهل العارِ

مصر الحبيبة لا يسلّم شعبها

للمعتدين وزمرة الأشرارِ

إن القناة لنا وعادت حرة

فتحية يا قائد الأحرارِ

أممتها وأعدتها عربية

لك يا جمال عزيمة الجبارِ

والغزو لن يلقى سوى جيش الفدا

والويل للعدوان من ثواري

ورغم أن الشاعر أراد في قصيدته استنهاض الهمم، وثبات العزائم أمام هذا العدوان الذي ألمَّ بمصر فإن اقتراب القصيدة من نبرة خطابية أفقدها شيئاً من توهجها الوجداني، ولا سيما أن الشاعر تقلب في خطابه الشعري بين الدخول إلى خندق القضية بمعاني الهم الذاتي بشكل مطلق، وبين الابتعاد عنها والحديث من خارجها.

فبينما يمضي في أجزاء من قصيدته باندماج وجداني كامل مع موضوعه الشعري من خلال ضمير المتكلم الجمعي، والحديث عن عروبة القناة لا فقط مصريتها نجده في البيت الثاني يبدو كأنه بعيد عن الخَطْب، مكتفياً بالحديث عن بطولة شعب مصر الذي لا تنال منه شرور الأعداء، ولكن على أي الأحوال فإن العتيبة أحد أهم شعراء الإمارات الذين شغلتهم قضاياهم القومية، فكان الهم القومي حاضراً أصيلاً في معظم دواوينه، ولعل من أسباب هذا الحضور – بالإضافة إلى غزارة نتاجه الشعري وتنوعه – ما يبدو في كثير من إبداعه من تشبث بأفكار القومية التي ازدهرت مع عهد عبدالناصر وثورته، وذكتها تجربة الاتحاد التي أقامها الشيخ زايد بين الإمارات المتصالحة، هذا إلى جانب طبيعة عمله في مواقع العمل السياسي لسنوات ومعاصرته كثيراً من الأحداث.

ثانياً – الهمّ الفلسطيني:

تشكل القضية الفلسطينية أحد أهم بواعث الشعر القومي لدى شعراء العربية، فهو تنفيس عما تراكم في وجدانهم من أحاسيس العجز والانكسار وضعف الإرادة إزاء صراع طويل مع الاحتلال الصهيوني، وقد واكب الشعر – على امتداد تاريخ هذا الصراع – الأحداث التي

تتوالــى في فصول تلك القضية، فيكتب فــي بعضها تاريخاً من نضال المقاومة، وفي بعض آخر تاريخاً من الانكســار أمام بطش المغتصب وتنكيله بالشــيوخ والنساء والأطفال، وفي كلٍ تمضي الأحداث وتبقى القدس حقاً ســلبياً لم يستطع العرب انتزاعه من مغتصبيه، فكان الشعر ســجلاً لفصول وحقــب هذا الصراع بأحداثه وانعكاســاته على وجدان الشــاعر الإماراتي، بدءاً من سالم العويس، ومروراً بالأجيال المتعاقبة التي تفتحت أعينها على مشاهده.

والقضية الفلسطينية ليســت فقط نزاعاً عربيّاً مع احتلال صهيوني تمكــن بآلــة حربه وقوة عتاده، وإنما هي قضيــة عقيدة وصراع وجود مفتــوح أمــام دعم غربي بدا واضحــاً منذ وعد بلفور الذي ســمح لهذا النتوء الصهيوني بالبقاء داخل الجســد العربي، وقد كتب سالم العويس مســتنكراً هذا الوعــد الذي منح اليهــود حقاً في انتــزاع أرض عربية وانتهاك مقدســات الأمة مســلميها ومســيحييها، معبراً عن حالة سخط على صمت أمته، ومعمقاً شــعور العربي بضعفه وانكســاراته أمام ما ينال من مقومات هويته:[22]

بلفور من هزّ العروبة فاستوت

بعد التربع في الحضيض الأسفلِ

سلهم هل امتشقوا الحسام لفضلهم

أم شــادهـم بـلـفـور للمستقبلِ

فــدع الــذيــن تـنـقـصـوه فإنهم

مـن قبله لقطيع معز مهملِ

هــذا الوعــد الــذي تمكــن بــه أبنــاء صهيــون مــن أرض العرب ومقدســاتهم، قد اســتوت به كرامتهم في الحضيــض، بعد أن أصبحوا عاجزين بالضعف والشتات عن الذود عن حياضهم، ورد العدوان عن ديارهم، وكأنهم قطيع يســاق، وهذا التوبيخ يشــير إلى انسلاخ العربي من إنســانيته بعد انســلاخه من مقومات هويته، فضلاً عما يحمله هذا المعنى من مذلة وخنوع وتبعية.

وتأكيد الشــاعر على عروبة القضية استثارة للأهداف الواحدة التي ترتبط بها الأمة في قضاياها، وهو المعنى الذي أكد عليه أيضاً العقيلي في قصيدته التي أتى وعد بلفور عنواناً لها:[23]

أترضى بنو عدنان والقدس قدسها
على مسمع منها ومرأى يقسمُ؟!

أترضى بنو عدنان والقدس قدسها
بتهويده قسراً عليهم وهُمْ هُمُ؟!

أبى الله أن بلفور يصدق وعده
ويـصـدق وعـد الله والله أعظمُ

ينادي الشــاعر قومه بالصلات المشتركة بينهم باستفهام استنكاري إلى بني عدنان، الذين تجمعهم روابط الوطن والجنس واللغة، ليســتفزَّ مشــاعر الوحدة لدى جمــوع أبناء يعرب لنصرة القضيــة، وقد اعتمد على حمية الدين في الدفاع عن تهويد المقدسات الدينية التي تجمع بين مســلمي ومسيحي الأمة، فهو لا يفرق – كما لدى كثير من الشعراء – بين الوحدتين العربية والإســلامية، فهما مرتبطتان ارتباطاً يجمع بين طوائفها أمام أعداء القومية.

وقد كتب أبو شــهاب عدداً من القصائــد التي واكبت أحداثاً متعاقبة على المنطقة العربية، فما تكاد تمر واحدة وكأنها الطامة الكبرى إلا أتى ما هو أوقع منها، فكتب في النكســة، وفي احتلال الأراضي المقدســة، وفــي حرق اليهود لبيــت المقدس عام 1969م، وفي عبث الاســتيطان الصهيوني بتجريف الأرض وانتهاك العرض وقتل الشــيوخ والنســاء والأطفــال، وهو في ذلك يقول متهكماً على وجع العربي وتخاذل قومه وانصرافهم عن الانتصار لكرامتهم، وانشغالهم بالخلاف والشقاق:[24]

والعرب بين مُعينها ومُهينها

أودت بخير تليدها وجديدها

وتفرقت دولا فكل حكومة

مشغولة بخلافها وحدودها

شــارون عَربِدْ إن أمة يعرب

محكومة بسجونها وقيودها

عَربِدْ فأمة يعرب عن قدسها

وحقوقها شغلت بجور جنودها

عَـربِـدْ فـإن عداءها وشتاتها

أقوى وأعظم من قنا عربيدها

هــذا الخطاب الآمــر الموجه لعدوه هو خطاب ســخرية من الواقع الذي يرى فيه الشــاعر أمته مشــغولة عمن يعربــد في أرضها ويدنس مقدســاتها، ويتربــص بوحدتها، وفــي كل ذلك لا تملك مــن أمرها إلا الاستنكار، والسعي نحو المزيد من الشقاق والشتات، وإطلاق جنودها

علــى أبنائهــا المطالبين بحريــة أرضهم، ورفع الخــزي عن كرامتهم وكرامة أجيال سترث هذا الانكسار من بعدهم.

وتكــرار الفعــل (عربد)؛ دلالة على تكرار ما يدعــو إليه؛ والتأكيد علــى أنــه لا أمل لديه فــي أن يهبَّ العرب هبّة انتصــار لكرامتهم تردّ هذا الجور، وتجبر ذاك الكســر، واعتماد الشــاعر في تقديم معناه على التقابل بين (معين ومهين، تليد وجديد) اســتغراقٌ يبرز نظرته اليائسة من قومه.

وقد عبر شــهاب غانم فــي قصيدته (الحل) التــي كتبها ليلة إعلان الكيان الصهيوني القدس عاصمة لدولته عن سخط العربي على مواقف أمته بالســخرية التي رآها أكثر تعبيراً عــن توجيه التنديد إلى الإعلان ذاته، طالباً منهم بتهكم التماس الحل في الشكوى وسلام المغلوب على أمــره، والخطب والشــعارات التي أضحت أحد إنجــازات القومية في زمن الصمت العربي، فيقول في آخر قصيدته:[25]

واجنحوا للسلام مهما تمادى
في التعدي فهكذا المدنيةْ

واسحقوا الشعب إن تململ يوماً
بأشد الوسائل القمعيةْ

قد نعمتم منا على كل حال
بشعوب تهوى الحياة الرخيةْ

تكتفي بالوعيد حيناً وحيناً
بوعود براقة ذهبيةْ

فامنحونا من الشعارات سيلاً

إنــهــا مــنــجــزاتــنــا الــقــومــيــةْ

والقصيدة رغم أنها مالت – بعض الشيء – إلى لغة خطابية جافة، ولكنها حاولت أن تقدم شــعوراً وجدانيّاً يعبر عن الهزائم النفســية التي لحقت بالأمة، فلجأ الشــاعر إلى أســلوب التهكم والسخرية للتعبير عن تلك المشــاعر الســاخطة وأوجاع المغلوب على أمــره، فكانت نبرات الوعيــد وشــعارات الوعود التي لا تتجــاوز الأفواه هي الســبيل لحل القضيــة، والإنجاز القومي الذي يضــاف إلى منجزات القومية العربية المنكسرة إرادتها.

ويعزو سلطان خليفة هذا الخزي والتردي إلى الشتات والتفرق بين أبنــاء الأمة التي تتغنــى بمجدها البائد، وارتضــت أن تترك رمزاً من رموز عروبتها التي تناثرت أشــلاء عزتها وكرامتها، فازداد إحساس العربي ضعفاً إلى ضعف:[26]

أيا قدس كيف يطيب التغني

وفــي الحنجرات يحز الألــمْ

وكيف نصد فلول الأعــادي

ونــحــن شــتــات بــدنــيــا الأمــمْ

وكيف نرجَّى انتصاراً أكيداً

ومــن دون ذلــك بــذل الهممْ

وكيف سنمضي لخير وسعدٍ

ونحن أضعنا أصــول القيمْ

رضينا التغني بمجد توارى

تلاشى مع الدهر ثم انعدمْ

وألقوكِ وحدكِ في اليمِّ ثكلى

فأين الإباء وأين الشيمْ

ينطلق الشاعر في خطابه من معنى أخلاقي؛ كي يستثير في العرب معاني النخوة والإباء ورفض الضيم لمناصرة القضية، والثأر لكرامتهم المفقودة، ويأتي الأسلوب الإنشائي حاملاً المتلقي على إقرار مراد الشاعر في الدعوة إلى التمسك بالقيم وبعث روح الإباء للثورة على هذا العدوان.

ويشير تعبير الشاعر بكلمة (فلول) التي يقصد بها معجمياً: المنهزم[27]، إلى عدة دلالات، أولها التذكير بهزيمة هذا العدو على يد العرب، وأن من بقي ما هم إلا قلة ينبغي سحقها، كما يشير إلى العداء التاريخي بين الأمة وبني صهيون الذين يتربصون بها شراً، فالشاعر يريد استعادة مجد هذا التاريخ حتى يدفع عن الأمة فلول الأعادي، وليس التغني بانتصارات تعبت به الحناجر حتى غصت بالكلمات.

وكان التمرد على الصمت لدى كريم معتوق في قصيدته (غزة) تعبيراً عن سخط دفع به إلى التبرؤ من واقع الهزيمة والانتماء إلى الحرف، وإن كانت مشاهد الوجع العربي تعجز إمكانات الخطاب لديه، وتقيد أخيلة القصيد في صدره، يقول:[28]

لم أسكتِ الآن غصَّ الحرفُ في رئتي

كأن غزة غزت حبل حنجرتي

واستحلفتني بــأن لا أنتمي أبــداً
إلا إلى الحرف متراساً ومحبرتـي

إلا إلـى الريح إن ســارت معاكسة
يا ويـح غـزة خانت كل أشرعتي

لا الخيل لا الليل لا البيداء تعرفني
لا السيف لا الرمح لا القرطاس في شفتي

هـا ألجمتني دمــوعُ الطفل واقفة
ها أنحني الآن قزماً تحت أسئلتي

أيـن الخيالُ، دمــاءُ الناس تربكني
هل لي بوصف جحيم دون أخيلتي

غيمُ القصائد لا يملي على ورقي
إن ضاقت الأرض صدراً فيه من سعةِ

وتمرد معتوق على هويته من خلال الانتماء إلى الحرف هو تعبير نابع من إحســاس (الشــاعر) الذي يرى الحرف عالمه وملاذه الأخير الــذي يلجأ إليــه حين يتمزق ما تبقى من أواصر انتماءاته، غير أنه في البيت الرابع أظهر ضياع هذا العالم الذي يعيش فيه بطولاته، وذلك من خلال تناصّه مع بيت المتنبي الشهير الذي يقول:[29]

الخيلُ والليلُ والـبـيـداءُ تعرفني
والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

أتـــى نفـــي المعنى في بيت معتــوق دلالة على افتقــاده كل مقومات

الهوية فيما ينتمي إليه؛ لأن إحساسه بالانكسار أمام مشاهد أشعرته بضآلته وضيق الأرض السليبة، أفقده كل معاني البطولة، حتى أنكره كل شيء فلم يعد يعرفه وطن ولا سيف ولا حرف.

وواضح تقلب الشاعر الإماراتي مع بواعث قضيته بين النظر إليها في إطارها العام، وبين نظرة ترقب الأحداث بشيء من التفصيل، فتارة يعبر عن الوجع الفلسطيني وجرحه النازف، وتارة يفصل أوجاعه بالأحداث التي تلم كلما تجدد بالجرح نزف، ولأن غزة كانت من حومات الصراع التي تشتعل فيها المقاومة أمام هجمات الصهيونية فقد أخذت حيزاً في الهمِّ القومي بالقضية الفلسطينية، كما في أبيات معتوق السابقة، وأيضاً لدى الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم الذي خصص جزءاً في أحد دواوينه أسماه (قصائد لغزة)، وهو تبئير للصراع يظهر همجية عدو اقتدر بآلة حربه أن يستضعف تلك المدينة بشيوخها ونسائها وأطفالها، يقول الشاعر:[30]

لغزة قلبي في الهوى ما تقلبا
تماهى بها نهراً ومنها تشربا

كأني بها والنار تكوي جراحها
تحرض صبحاً أو تكفن مغربا

هي الحب مهما غير الحزن وجهها
هي الحق موتاً وانتصاراً ومذهبا

وفي قصيدته (الغزيون) أجاد في توظيف خطابه الشعري لاستثارة النخوة العربية من خلال مقابلة توصِّف حال الأمة بين بسالة المقاومة وعار التخاذل:[31]

الغزيون عيون تلتهم الكون

قلوب تخفق بالنصرِ

دماء تغلي

في أوردة الشرفاءْ

الغزيون الناجون من العارِ

ومن آبار القارِ

المتسامون على

غدر الجارِ

الحكماءْ

البسطاءْ

الشرفاءْ.

أقام الشــاعر مقابلة بين الشرفاء والجبناء بتعريض أسقط كثيراً من معاني التخاذل وارتضاء الذل والانكســار لــدى المتخاذلين عن الدفاع عن كرامتهم، فهناك من يعرفون الشــرف وحيــاة النصر وذود العار، وهناك في مقابلهم من يرتضي الذل والانكسار والوقوع في دنس عار التخلي عن مناصرة الأوطان.

وقد تضمن ديوان (صهيل الروح) للشــاعرة جويرية الخاجة عديداً من القصائد التي تدور حول الهمِّ العربي وجراحه، وبواعث الانكسار،

وضيـــاع هويـــة الأمة أمـــام هزائمها، فنقـــرأ لها من قصيدتهـــا (يا ربة الأمجاد) التي تخاطب فيها العروبة وهي تبكي قدساً لا يجد من يسترده من قبضة غاصبيه:[32]

فشربت من نخب السلام مذلة
والـنـتـن فــاح بكأسها وخــداعُ

صرنا غنائم بين أنياب العدى
بين الأراذل مـن لـه المرباعُ

من يسترد القدس من يحمي الحمى
من للمنى؟! من للنهى ينصاعُ

قــاضـــي بـنـيـكِ وسائليهم عن
ضمائرهم وعمَّا يُشترى ويُباعُ

أغضوا على الضيم المقيت وأخلدوا
للمنكرات فضيعوكِ وضاعوا

مات الجميع فما لهم من صحوة
أو رجعة والخَلْق فيك تناعوا

تتكئ الشاعرة في تعبيراتها على نبرات نحيب وتحسر وتوبيخ، وقد اعتمــدت على دلالات الألفاظ في تقديــم بعض معانيها، كما في (نخب الســلام) الذي يحيل إلى معنى المقامــرة بالأرض على موائد الأعداء، كما يشــير الاستفهام الاســتنكاري في البيت الثالث إلى افتقاد الأمة إلى مــن يحمي حماها، ولعل ذلك هو ما جعل الشــاعرة توجه خطابها إلى العروبة دون أبنائها، ويؤكد ذلك معنى الموت في البيت الأخير.

ولـم تبتعـد فواغي القاسـمي أيضاً عن معنى المـوت في توصيف الشخصية العربية، فهي ترى في قصيدتها (جفّ اليراع) أنه لا جدوى من الشكوى والنداء في ضمائر ميتة لا تحييها مواثيق عهد ولا حرمات دين، فبين أكفان الموتى لا يجدي صراخ، ولا تحرك استغاثات:[33]

جفّ اليراع وصُمَّتِ الآذانُ
ما عـاد يجدي منطق وبيانُ

وتحجرت بين الضلوع ضمائر
لا العهد يحييها ولا الأديـانُ

يا من تنادي ميتّاً، كُفَّ النِّدا
هل تستجيب لصرخة أكفانُ؟

أو تحسبن دم العروبة ثائراً
عـهداً بـأسـلاف لنا قـد كانوا

أطفال الحجارة:

تشـكل بطولات أطفال الحجارة موضوعاً شـعريّاً له حضوره في القضية الفلسـطينية، فكان تجسيدهم رمزاً للمقاومة التي تفضح تخاذل البعـض عـن النضال ضد الاسـتعمار الصهيوني، والـذود عن حمى وعروبة ومقدسـات القدس، وهـي قطعاً بطولات دالـة على انتفاضة الإرادة لـدى أطفـال سـبقت أعمارُهم قدراتهم، وهو توظيف شـعري لمعنـى (التخاذل) العربي لا (العجز)، فثمة فـرق بين الأمرين أوجده واقع المشـاهد التـي قدم فيها هؤلاء الأطفال دوراً مقاوماً يكشـف عن

شــجاعة بلا قوة أمام قوة بلا شجاعة، وإقدام هؤلاء الأطفال في ميدان الصراع على المقاومة التي تتخذ ســلاحها من حجارة تكاد تكبر أكفهم الصغيرة يجســد في وجهه الآخر تخاذل الكبار، لأن العجز هو حين لا يقوى هؤلاء الصغار وغيرهم عن أية مقاومة.

ومــن الذين جســدوا تلك البطولــة التي غدت جزءاً مــن الصراع العربي الإســرائيلي، الشاعر ســلطان العويس رغم أنه من المقلين في تنــاول القضايا القوميــة، ولكنه قدَّم في إحدى قصائده مشــهداً من تلك المشاهد البطولية:[34]

حجر زلـزل أقـدام العدى

أفقد الـنـار جحيم اللهبِ

صبية أعمارهم أن يلعبوا

صارت اللعبة مجد العربِ

أفـقـدت أعـداءنـا آراءهـم

كل قوم منهم في سَبْسَبِ

يا فلسطين وحسبي أنني

عربي مسلم في الحسبِ

لو يصاغ المجد صغنا أنجماً

وجعلنا رمزنا وجه صبي

يا دروب المجد في آفاقنا

هـا هـمُ أبطالنا فانتخبي

اتــكأ العويــس على محــور قصيدته (أطفــال الحجارة) فــي تقديم دلالات كثيــرة، يأتي فــي مقدمتها إبراز هذا العــدو في صورة الجبان الرعديد الذي يخشــى كل صيحة عليــه، فالحجارة تزلزل الأرض من تحت قدميه، كما يشير إلى قوة الحق الغالبة قوة الباطل مهما عظمت.

وأقام الشــاعر من الحجارة ذاتها رمزاً، فالحجارة التي يســتخدمها الأطفال في اللهو أصبحت سلاح المقاومة الذي يعيد إلى العرب مجدهم علــى يد صغارهم، وفي ذلك تعريــض بالصمت العربي تجاه قضيته، وهو تعريض ســبق التصريح في آخر بيتين، فرمز إلى المجد العربي بوجــه صبي مناضل أضاء عتمة الخزي بســلاح مقاومته الذي أرهب به أعداءه، فغدا هو البطل حين يذكر للعرب بطولة.

وفــي قصيدته (ثــورة الحجارة) يــرى العتيبــة أن الأطفال هم من يحملون أمل الغد وبشــارة النصر إلى هذه الأمة بحجارة الغضب التي يذودون بها عن أرضهم، ويلح الشــاعر فــي توبيخ ضعف المتخاذلين بارتضاء مزاعم الحوار والســلام المنكســر بأنصاف الحلول، متوسلاً بدم الشــهيد أن يكسروا عنهم قيود الخوف التي استطاع تحطيمها الفتى العربي الذي أسماه الشاعر فارس الأمة:[35]

هذا الفتى بحجارة من أرضه

صنع انتفاضة شعبه الجبارةْ

فاهتزت الدنيا لصوت ندائه:

القدس دار عروبتي المختارةْ

وأنــا هنا قــررت أن أبقى فلا

تحلو الحياة لمن يضيع ديارهْ

الأرض أرضي وهو غازٍ غاشم

أما الغشيم فمن يريد حوارهْ

لا لن أحاوره بغير حجارتي

في كل حيٍّ عشتُ فيه وحارةْ

حجر معي ورصاصة معه ولن

أرضى سلام الخائفين وعارهْ

أنا في فلسطين انتفاضة عاشق

لترابها والعشق فعل حضارةْ

تعبير الشاعر على لسان طفل الانتفاضة – بوصفه رمزاً لأطفال الحجارة – بقوله: «دار عروبتي المختارة» تحمل دلالتين: الأولى: التأكيد على أن فلسطين هي قضية هوية وانتماء، بما فيها من مقدسات وقواسم العروبة المشتركة بين بني يعرب جميعهم، ومن ثمَّ فلا تنازل عن أحد جوامع هويتها، إذ ليس من المناسب أن يكون مراد الاختيار في النص هو اختيار الجزء من الكل، أي اختيار قضية فلسطين دون غيرها من القضايا العربية التي تشكل في مجموعها مكونات تلك الهوية التي لا تنازل عن أيّ منها.

والدلالة الأخرى: أن كلمة المختارة تحمل معنى التعريض بأكذوبة اليهود الذين يرون أنهم شعب الله المختار، وأن القدس موطنهم، فيكون الاختيار في هذا التعبير إشارة إلى أكذوبة اليهود، من خلال المقابلة بين حقيقة عربية فطنها العرب ولم يعملوا لها، وبين أكذوبة اختلقها أبناء صهيون وعملوا لها.

وفي مجيء كلمة (الغشيم) وصفاً جامعاً بين الغزاة المحتلين، وبين المتحاورين على سلام منقوص ضعيف دلالة من الشاعر على أن التفريط في الحقوق هو ارتضاء ومشاركة في ضياع هذه الأرض، كما أن توظيف الشاعر للحجارة على أنها لغة الحوار، تأكيد على أن المقاومة هي السبيل إلى الذود عن حمى الأرض وعفاف عرض العروبة من المغتصب، رغم أنه حوار غير متكافئ القوى، ولكنه الأجدى.

وباستقراء لأعمال الشاعر يمكننا فهم الجمع بين عشق الأرض بالانتفاضة، وبين الحضارة، إذ إن خيار المقاومة الذي يراه داعمو الصهيونية وتهويد الأرض من الغرب، إرهاباً وتخلفاً وعنفاً، تعبير عن هذا العشق بالفداء والتضحية فعلاً لا قولاً، فكان من المناسب أن تأتي الحضارة مرادفاً لعشق الأرض.

ولم يبتعد شهاب غانم الذي كتب عدة قصائد في أطفال الحجارة عن هذه المعاني في قصيدته (أنشودة لطيور الانتفاضة)، فقد أتت تعريضاً وتحريضاً في الوقت ذاته على المقاومة للأخذ بثأر الأمة واستعادة حقها، بعدما لم يعد في المشهد غير أطفال الحجارة، واستخدم (طيور) للدلالة على براءة ووداعة هؤلاء الأبطال الصغار، كما أنها تحمل كذلك معنى الحرية التي تنشدها تلك الطيور:[36]

استمري

وأقضّي مضجع الغاصب شهراً بعد شهرِ

واشدخي رأساً عهدناه مدى الأزمان مستودع غدرِ

استمري

أنت لا غيرك من ثار ولم يرضخ لإذلال وقهرِ

أنت لا غيرك من جاء بقربان أغرِّ.

ويبـدو مما سـبق اعتماد كثير من القصائد فـي تعبيرها عن أطفال الحجارة أعلى إقامة المفارقة، من خلال تبادل الأدوار بين رجال الأمة وصغارها، وهو ما اعتمد عليه كذلك ظاعن شاهين في قصيدته)نطق الحجر) التي يقول فيها:[37]

نارٌ ونارْ

وغمامة لفت بياض الوجه عافتها المدائن

وانتشت بين المرايا ترتدي ظل العصافير

التي ناحت لغربتها حقولُ

الانتظارْ

رفعوا الحصارْ

فرضوا الحصارْ

لكنهم لم يفطنوا أن الحجارة للكبارْ

لم يفطنوا أن الصغار همُ الكبارْ

أن الكبار هم النهارْ.

جعل الشـاعر مـن بنية التقابل في النص مشـهداً فنيّـاً، حين تبتلع غمامة الغدر وجه هذا الطفل الثائر بغضبته لكرامةٍ تخاذل عنها الكبار،

ولأن الشاعر أراد تجسيد مشهد علوي يتناسب مع تلك البطولة التي لم يستطعها الكبار؛ فقد جعله عصفوراً يعشق الحرية.

ومــن بنية التقابل بين رفــع الحصار (الحرية) وفرضه (القيد) كان تبادل الأدوار بين الصغار والكبار، فهذه الوجوه التي ابتلعتها غمامات القوة الباطشـــة أمام ســـلاح المقاومـــة بالحجارة هي ذاتهـــا النهار الذي تشــرق منه حريـــة الأمة، وهي ثنائيـــة أتت في أكثر مــن قصيدة لدى الشاعر، كما في قصيدته (قالت الأرض) التي يقول فيها:[38]

وغسلتَ وجهك من مآقي صمتنا
حيث الأسى من شجبنا يأتينا

بايعتَ عمرك أن تكون لعشقنا
فـجـراً جـديـداً عـمـره يسقينا

وتركتَ في قدس العروبة أمة
تتلو الهوى نـوراً لنا تحمينا

حملت إلى أرض القداسة ثورة
قـد قبَّلتْ فـي وجهها حطينا

أواه منك وقد عزفتَ همومنا
وتراً يداعب عشقَه المحزونا

والشـــاعر في ذلـــك يجعل من أطفـــال الحجارة دلالـــة رامزة على التخاذل، ودافعاً للثورة على الضيم، وإضافة العروبة إلى القدس ليست تعريفاً، وإنما هي تذكيــر بالقضية التي تقتضي جوامع الوحدة العربية نصرتها، وقــد اعتمد على الصور البيانية في كشــف الصمت العاجز

إزاء مشـــهد عربي ينطق بالانكســـار، وأتى هذا الصمــت أداة تعبيرية تبرز بالتهكم والســخط انكســـاراً وخزياً بنحيب الشجب، والتأمين على أمنيات ودعوات الانتصار، حين يخرج العربي عن صمته.

وكان هــذا المعنـــى حاضراً لدى الشـــاعر إبراهيم محمــد إبراهيم، وهو أحد الشـــعراء الذين شـــغل الهــم القومي وجدانهم الشـــعري، ولا سيما في ديوانه (صحوة الورق) الذي يومئ عنوانه إلى أحلام صحوة عربية بغضب الحروف، وأمنيات الكلمة النابضة بالأوجاع والأتراح، فكانت صحوة الورق لديه ملمحاً من ملامح نداءات اليقظة إلى ضمير الأمة، وقد احتشد هذا الديوان بعديد من المضامين الشعرية التي تدور حول الســـخرية من الواقع المرير الذي يحياه الشـــاعر بين أمة مكلومة تكتفي بشـــعارات الفدائية، والتغني بأطلال مجدها الغابر، فنقرأ له من قصيدته (أنت القضية) هذه الأسطر التي لم تبتعد كثيراً في معانيها عن سابقتها:[39]

يا أيها الطفل الذي

لم يدرِ ما طعم الدلالْ

كبر السؤالْ

من ذا يزيلُ الشك من صدر السؤالْ

كبر السؤال على الرجالِ

فمن لأحلام الرجالْ

يا أيها الطفل الذي

ما عاد يصغي للخطرْ

حطم قِرابك في زمان الذلِّ

وامتشق الحجرْ

أنت الجبالُ

وما عداك غثاء أوهام تذوبُ

إذا تساقط من محياك المطرْ

يا من يسطِّر بالحجارةِ

قصة الفجر الجديد المستعرْ.

فالطفل الذي يشــهر حجارته ســلاحاً يدافع به عن قوميته في زمن الذل والانكسار والتخاذل، لم يعد يعرف دلال الطفولة ونعومتها، ورغم أنــه لا يوجـد في الظاهر رابط بيـن الجبال والغثاء فــي القصيدة، فإن الشــاعر – بالإضافة إلى أنه أراد أن يجعل من هذا الطفل رمزاً للدفاع عن العروبة، ومرادفاً لمعنى المقاومة بامتشاق سلاحه (الحجارة) الذي به يندحر الذل – أراد أن يجسد هذا الطفل في كبريائه وصلابته وقوته بالجبــال، بينما يشــبه من هم دونه من المتخاذليــن عن قضيتهم بالغثاء الــذي لا يســتطيع بوضاعته وقلــة حيلته صعوداً إلى قمــة تلك الجبال الشــامخة، ولذلك جعله الشــاعر رمز القضية التــي إليها ينتمي، ومن رحمها الولود خرجت رجولته:[40]

أنت القضيةْ

أيها الموءود في رحم القضيةْ

أنت القضية، والوصية للبقيةْ

فاعلق برحم الأرض

لا تَدعِ الوصيةْ.

صورة الشهيد:

شـكلت صورة الشـهيد دوراً فنيّاً في التعبير عن الهمّ القومي الذي يتعلـق بدم وأرض وانتهاك حرمـات تقتضي أن يهب كل عربي للذود عنها، ومن شـهداء القضية الفلسطينية الذين شكلوا حضوراً بارزاً في بنية هذا الاتجاه الشيخ أحمد ياسين الذي استشهد بعد خروجه من صلاة الفجر، وهو شـيخ قعيـد لا يقوى على الحركة، وفي هـذا كان التعبير فياضـاً بالمعاني الكثيفة التـي تدل على أنه لا حرمة لدم في عرف هذا الاحتلال، ودليلاً على هذا الدم البارد الذي يجري في دماء بني يعرب حين لا يصبح لشـيوخهم ونسائهم وأطفالهم ومرضاهم حرمة على آلة القتل، هذا بالإضافة إلى دلالة التخاذل لدى الأشـداء الأقوياء في الذود عن أمتهم، ومن الشـعراء الذين تناولوا صورة الشـهيد شـهاب غانم، فكتب قائلاً في قصيدته (رجل مُقعَد):[41]

رجل مُقعَدْ

كيف أقام الدنيا

فمضت ثائرة تحيا

حتى أقعدها من أقعدْ

رجل مقعدْ

شيخ مجهدْ

كيف ترى كان يقود الشبانْ

من خلف القضبان؟

رجل مقعدْ

كيف أقام الدنيا

فانتفضت تقذف بالأحجارْ

فإذا بالرؤيا

تنطلق.. فتنطلق الأشعارْ

حتى قيدها من قيدْ.

أتى إلحاح الشاعر على محور القصيدة (رجل مقعد) إبرازاً لضعف المعتدي، ليقيم مفارقته الفنية، موظفاً دلالات أخرى، فهو شيخ مجهد مقعد، انتفضت داخله كل عزائم الرجال وثورات التحرر والمقاومة، بما يشير إلى هذا العدو الذي يخشى شيخاً قعيداً رغم كل مظاهر هذا الضعف فيه، وهو أيضاً تعريض بالمتخاذلين عن الانتصار للقضية رغم دبيبهم وحريتهم من القيد.

وكتب معتوق قصيدة (أمتي) يتحسر فيها على التخاذل العربي بعد مقتل الشيخ أحمد ياسين الذي كان رمزاً للنضال الفلسطيني، فجاءت

قصيدتـــه اســتعراضاً لحاضر منفصل عن التاريـخ، وهو قدح في هذه الأمة التي أسكتها الضعف عن قتلاها أطفالاً ونساءً وشيوخاً:[42]

أمــة مـن رأسـهـا منكسرة وأمانيها عليها قترة

يا أخيّ الحرفِ لا تكتب على قبرها.. تخجل منها المقبرة

تأنف الأوراقُ من سيرتها ويعاديها مدادُ المحبرة

ما كتبنا الشعر إلا كي نرى مارداً ينفضُ عنها الغبرة

أمــة يُغتالُ فيها مُقعدٌ فبدت سوءتها المستترة

كـان فيها قائماً وهـي التي أقعدتها نخوة منبترة

تقدم الأبيات معاني ساخطة على الواقع العربي الذي ينسلخ منه من يرجو لنفســه عزة وكرامة، ووظف الشاعر من القعود معنى التخاذل، فقلب المعنى بأن هؤلاء المتخاذلين هم من أقعدتهم نخوة ضائعة، وهذا القعيـد المجاهـد هو من يغطي ســوءة العار عن الأمــة، وواضح من الأبيات استخدام قاموس اللغة القرآنية في كثير من الألفاظ.

وفي قصيدته (ياســين) خاطب إبراهيم محمد إبراهيم الأمة بلســان هذا الرمز العربي، حين يقدم وصيته في أحد مقاطع القصيدة:[43]

حطموا سور المدينةْ

واطردوا كل الأفاعي من بطون الأوديةْ

واغرسوا في كل سفح زهرتينْ

وانصبوا سور المدينةْ

وارفعوه قامة أو قامتينْ

عبس الخطبُ، وما زلت تغني

عندما أودعتَ فوق الشاطئ الفضيِّ هاتيك الوصيةْ

وغرستَ الهامةَ الشماءَ في كل النواحي

وزرعت البندقيةْ

قف كما أنت

فهذا الجسد المشلول قسراً

ليس تؤذيه المنيةْ.

وتأخذ صورة الشهيد عند هدى الزرعوني – في كثير من قصائدها – بُعداً دراميّاً في تجسـيد المأسـاة، ففي قصيدتها (مرثية الطفل والأم) – من ديوان (شموع لضوئي وظلك) – التي تصور فيها طفلاً استشهد أمـام أمه، لم تلجأ في تحريك الوجـدان العربي إلى مخاطبة أمتها بهذا المشـهد، وإنمـا اعتمدت على تجسـيد حالـة الأم التي يومـئ عنوان القصيـدة إلى حياتها حيـاة الأموات بافتقاد ابنها أمـام عينيها، ومن ثمَّ فإن الشـاعرة آثرت الجانب الإنسـاني لا القومي، وكأنها تستجير بكل صـوت يصل إلى قلب العربيّ للدفاع عن أرضه بعد أن تراجعت لديه أحاسيس القومية وبواعثها، ويلاحظ كذلك في قصائد الشاعرة حضور لغة رومانسية تأخذ مفرداتها من مظاهر الطبيعة في التعبير عن مأساة الشهيد، كما في عديد من قصائد الديوان، ومنها قصيدتها (قلبي شظية) في رثاء الشيخ أحمد ياسين، تقول فيها:[44]

قلبي شظيةْ

لا شيء في شفتي

سوى بعض الترابِ

وغيمة حمراء

من شفق الدمِ

النامي على جسد الضحيةْ

ياسين

للنسرين في عينيكَ

أفراح الصلاةْ

تبدو جَسوراً باسماً

حتى وأنت ممزق الأشلاءِ

كالأقصى المسجّى

فوق صدركَ

يشتكي لله ذل البندقية.

ولأن الهــمَّ العربــي واحد في جراحه؛ فقد جمــع الخاجة في ديوانه (بيــروت وجمرة العقبة) بين الهمّين اللبناني والفلســطيني في قصيدته عن المقاتل الفلسطيني سعد صايل الذي استشهد يوم عيد الأضحى، ولم تغــب في معاني القصيدة بهجة العيد حيــن تحولت دماء الفدائي فرحة

تنشد الأغنيات، وتسير في عرس من سبقوا في هذا الموكب من شهداء الحِمَى، والشاعر في ذلك يتغنى بمعنى التضحية من أجل كرامة الذات العربية:[45]

يا فلسطينُ.. فلسطينُ.. سنأتي

خلف سعدٍ

نحمل الشمسَ على الكفين مهراً عربيّاً

هي أعراس الرسالاتِ

مع العيد دفوفٌ وبنادقْ

قد أتيتَ الآن صدراً

للمسيرات وقامات البيارقْ

خلفكَ الموكبُ من صبرا وشاتيلا

يرش الأرض تفاحاً وزيتوناً

وغابات زنابقْ

وقرأناك مروجاً

حين عزّت في مغانينا المروجْ.

وكانت صورة الشهيد باعثاً للموضوع الشعري لدى بعض الأصوات الشابة من شعراء الإمارات، كما لدى رهف المبارك التي سجلت في عدة قصائد تلك الصورة، منها قصيدة (والد الشهيد) التي

جعلتها على لســان والد الطفل محمد الدرة الذي تناقلته وسائل الإعلام المرئية وهو يســتغيث بآلة الاحتلال أن تتركــه وابنه الأعزلين، ولكن رصاصة الغادر لم تترك صغيره إلا مضرجاً في دمائه:[46]

ما بين أقصانا وأرض خاليةْ

كانت بداية قصتي المتداميةْ

قتلت هنالك في الطريق أبوتي

سحقت أمامي زهرتي المتناميةْ

من أي صوب أسترد شجاعتي

فقواي خارت والمنى متداعيةْ

وتنقّل الشــعالي في قصيدته (فوتوغرافيا) بين عدة مشــاهد تجســد ملامح من الأسى الذي يعانيه الفلسطينيون في مشاهد تعبر في مجملها عن معاناة ميدان يحتشد بكثير من صور ومشاهد الضعف، وفي الديوان نفســه تكررت هذه الصور المشهدية في قصيدته (حكايات معادة) التي كتبها في محمد الدرة، واعتمد في هذه القصيدة على السخرية الساخطة على العرب الذين لم يعد لديهم غير ما تلوكه ألسنتهم من التغني بأمجاد الماضــي والزهــو بالمفاخر دون أن تــرى أعينهم المجازر، فيجســد الشــاعر شــيخاً يعلق على مشاهد الأحداث، ســاخراً من سلاح الكلام، والتغني بالشمائل والتاريخ:[47]

صار مذياعاً

تمج الأذنُ من ضجرٍ عنادَهْ

بثَّ في الأجواء ناراً.. وحكايات مُعادة

أو لسنا أمة الأقلامِ

والأسيافِ

آهٍ.. والريادة؟

والحصافةِ والمروءةِ والشهامةِ والرفادةْ

والخطابة والرماية والشجاعة والقيادةْ

لو ترى الشيخ..

لقلت الغيث إذ بلغ اشتداده

أو سلاحاً عربيّاً

قدح القهرُ زِنادَه

ليلة.. نصرخ فيها:

ألدى التاريخ عادةْ؟

كمــا نال الهمُّ الفلسـطيني اهتمامــاً واضحاً أيضاً لــدى آخرين من الشعراء الشــباب، من أمثال حسن النجار، وشيخة المطيري، وبشرى عبدالله، وغيرهم، وهم في ذلك يعبرون عن مرحلة جيل وجد في نفسه انكساراً متوارثاً عن سابقيه، فالمشاهد تتجدد والجرح لايزال ينزف في جسد الأمة منذ عشرات السنين، ويبقى الواقع عاجزاً عن الحل.

ثالثاً – الهمّ اللبناني:

في ظل غياب الدور العربــي الرادع للعدوان الصهيوني، كان من

الطبيعي أن تتسـع رقعه العـدوان على الأمة العربية، ولم تكن الحرب الإسرائيلية على جنوب لبنان إلا توسعاً عدوانيّاً مهد له الصمت العربي سـبيلاً، وحلقة من حلقات صراع الوجود الإسرائيلي في المنطقة يقوم علـى منطق فرض القوة، فـكان هذا الهجوم تعميقاً لإحسـاس العربي بالانكسار أمام اسـتباحة أرضه، وانتهاك مقدساته، وتأكيداً للعدو على أن الباب مفتوح أمام مزيد من الانتهاكات الصارخة.

ويرتبـط الصراع اللبناني الإسـرائيلي بالقضية الفلسـطينية، فبعد انحسـار الصراع المصري الإسـرائيلي الذي حسـمته حرب 1973م، وبقـاء القدس رهنـاً للاحتلال بين فرض منطق القـوة حيناً ومداولات السـلام المغلوب حيناً آخر امتد هذا الصراع إلى الساحة اللبنانية، فبدأ بحـرب 1982م التي تعـرف بحرب حزيران التي أخـذت تطارد فيها إسـرائيل منظمةَ التحرير الفلسـطينية لثلاث سـنوات، إلا أنها تجددت مرة أخرى في الحرب على لبنان في يوليو 1993م التي عرفت بحرب الأيام السـبعة، وأرادت إسرائيل بها كسر شـوكة المقاومة الفلسطينية التـي تزايدت عملياتها العسـكرية مـن جنوب لبنان بعـد أن اتخذ قادة المقاومـة من بيروت مقراً لهم، ولكـن التاريخ لم يقف عند ذلك، فأتت حرب 2006م التي تجاوزت شهراً من العمليات العسكرية على الجنوب اللبناني.

هذا السـرد الموجز للحرب على لبنان هو تقديم ضروري لإظهار صراع عربي صهيوني ممتد عبر عقود على أنحاء واسعة من الأرض العربية يتنقل بين مصر وفلسـطين وسـوريا ولبنان، بـذراع تمتد في جـوف المنطقة أبقـت المواطن العربي ممزعاً بين الانكسـارات التي تتوالى على أمته.

ورغم أن لبنان قد شهدت حرباً أهلية طائفية فإن الشاعر الإماراتي لم ينصرف نحـو لبنان إلا في صراعها مع الصهيونية، بوصفه جزءاً من تلك الصراعات التي أورثته انكسارات متتالية.

وقد تشكلت لجنة دائمة لمناصرة جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية في الإمارات، صدر عنها بالتعاون مع المجلس الثقافي للبنان الجنوبي عدة إصدارات كانت إسهاماً في مناصرة خيار مقاومة الاحتلال الصهيوني من خلال الإبداع، فصدر عن المجلس: (الخيمة والمهرجان والوطن)، وهـي مجموعة قصصيـة لليلى أحمـد، و(مزايدات) وهـي مجموعة قصصية لأنور الخطيب، ومجموعة (النشيد) القصصية للأديبات أمينة عبدالله، ومريم جمعة فرج، وسلمى مطر سيف، ومن الإبداع الشعري: (مـاذا لو تركوا الخيل تمضي) للشـاعر ناصر جبـران، وديوان (قلنا لنزيـه القبر صلي) لعارف الخاجة، وهو أحد أهم الأصوات الشـعرية احتفـاء بالقضية اللبنانية، فنقرأ له مـن ديوانه (بيروت وجمرة العقبة) هذه الأسطر:[48]

بيروت يا روض العروبة وابتداء الأزمنة

نحن الثكالى الهائمين الغارمين

نغلف التاريخ بعدك

ثم نبحث عن بقايا العمر

بين الأرصفةْ

ونبيع عورات النساء على النساء

لقاء بعض الأرغفةْ

نستخرج القمر القديم من الحروف

ونجمع الفلوات

نكسو بها ومض الصروف

وذكريات الأمكنةْ

نحن الحيارى الغارقين المعدمين الصامتين.

يبدأ الشــاعر من حيـث الطبيعة التي ترتبط لبنــان بجمالها الأخاذ، وبلســان المتكلـم الجمعــي يتوالى توصيـف الشــخصية العربية التي يجتمع فيها كل معاني العدم والانكســار والضياع: (الثكالى، الهائمين، الغارميـن، الحيارى، الغارقين، المعدميـن، الصامتين)، ومجيء تلك الأوصــاف بالنصب على الاختصاص، لا بالرفع على الخبرية، يحمل معه دلالة تخصيص تلك الأوصاف بما يخرج معه هؤلاء الذين يتمردون على واقع الانكســار والخزي، بالدفاع عن قضيتهم فلا يعرفون صمتاً ولا حيرةً ولا غرقاً في لجة الذل، وبين بداية الأســطر ونهايتها علاقة ارتباط توضح بعضها بعضاً بالتقابل، فبين الروضة التي أتت عليها يد العدوان والفلوات التي تكسوها ذكريات الأمكنة علاقة تقابل تبرز مدى الدمار الذي يحمله مشهد الحاضر أمام ذكريات الماضي.

صورة الشهيد:

كمــا فــي التعبير عن الهمّ الفلســطيني كان دم الشــهيد أحد مظاهر

التعبير عن الهم اللبناني، فكتب العتيبة في (رسالة من روح سناء) إلى الشهيدة سناء محيدلي قائلاً:(49)

يا أمتي هذي الرسالة بلغت
بـأمـانـة فليقرأ البلغاءُ

كتبت سناء حروفها بدمائها
فحروفها الحرية الحمراءُ

واستعانة العتيبة بالبلاغة التي عرفت بها أمته، وضاقت بها عن قراءة واقعها وفهم الرسالة إشارة إلى تلاشي مقومات تلك الأمة، وواضح التداخل النص مع بيت شوقي:(50)

وللحرية الحمراء بابٌ بكل يـدٍ مضرجة يدقُ

وكتب سلطان خليفة في سناء محيدلي قصيدته (عروس الجنوب) اتكأ على رمزيتها في النضال والمقاومة، دون أن يوظفها رمزاً في معنى تخاذل العربي عن مناصرة قضاياه، أو توظيف التقابل بين شجاعة الأنوثة وتخاذل الرجولة – بوصفهما معنيين متقابلين – وإنما كان توظيفه لمعنى الأنوثة في تقديم صوره الشعرية برومانسية حالمة، فكانت لديه عروساً تزف في عرسها، وشمعة تضيء للآخرين دروب النضال، وسنابل أضحت قنابل، وإن كانت هذه الصورة الأخيرة في ظاهر النص تحمل تبايناً ومفارقة، حين يتحول الاخضرار إلى دمار، بينما يومئ النص في معناه الآخر إلى أن هذه السنابل التي غدت رمزاً للتضحية، تهب الحياة بكرامة وعزة لغيرها:(51)

سناءُ

يا عروساً للجنوب والفدا

يا خير من تقدمتْ

من النسا

يا شمعة تضيءُ

درب الزاحفين

المخلصين للهدى

ويا سنابلاً تفجرت

قنابلاً

كنا نفتش

من زمانٍ

عن قصيدٍ

مثل شِعرك يا سنا

كنا نفتش عن عروس

نسكب الأتراحَ والأفراحَ

جاماً فوق

هامات العدى

فأتيتِ رمزاً للكفاحِ

المستمر على طريق الأوفيا.

وأقام الخاجة ديوانه (قلنا لنزيه القبر صلي) على مشهد أحد شهداء المقاومــة اللبنانية وهو محمد نزيه القُبْــر صليّ، وهو – كما عرف به الشــاعر على غلاف ديوانه – صبي يبلغ من العمر اثني عشــر عاماً، خرج يوم الخميس التاســع عشر من يناير لعام 1984م، حاملاً سلاحه، وعندما أبصر أول دورية للعدو أطلق سلاحه فقتل واحداً وجرح ثلاثة، ولكنه ســقط أيضاً شــهيداً بعد أن أفرغ من صدره نار الثأر والكرامة، يقول الشاعر في أحد مقاطعه بهذا الديوان:[(52)]

يا أطهر من أجساد العشاقِ

إذا التحمتْ

يا أثمر من نخلات الأشواقِ

إذا حبلتْ

يا أطول من خوف الحكامِ

إذا ظلموا

يا أجمل من خبز الفقراءِ

إذا حلموا.

نداءات الشــاعر للشــهيد التــي توصِّفــه بطهر العشــق، والإثمار وجمال الحلم تجمع في تعبيرها بين طهر روح الشــهيد وسموها، وبين التعريض بظلم من ترك دماءه رخيصة لأعدائه دون أن يحمي حماه.

وكانــت نبرة الســخط والتبكيت وإثارة أوجاع الأمــة هي ما اعتمد

عليــه ابــن حاضر في الحديث عن الوجع اللبنانــي، فيقول في قصيدته (لبنان):[53]

طغى الخنوع وعمّت أنـةُ الحَزَنِ
وساورتنا أفاعي الخُلف والفتنِ

يـا أمـة ضحكت مـن جهلها أمم
هامتْ بأطلال مجدٍ دارس الدمنِ

قـفـوا بـنـي يـعـربٍ مـقـدارَ ثانيةٍ
حتى تروا كيف راجت (موضة) الوهنِ

داء عضال بكم قد حل من زمن
فصار ذلا لأهـل الحقد والضّغَنِ

ألا تـرون مصاب الأهـل فـي بلد
إذ فاجأته ريـاح الجور والمحنِ؟

وقـد جمـع الشــاعر بتوظيف فنــي بين مســتويين تعبيريــن: لغة مســتحدثة وأخرى تراثية في تناصه الشــعري، إذ يستحضر الأطلال ليعبر بها عن انشــغال الأمة بتغنيها بأطــلال مجد درس، وعزة زوت وتولت، وفي ســياق هذا التهكم يستحضر الشاعر من خلال تناصه في البيت الثاني أحد أبيات المتنبي الذي يقول فيه:[54]

أغاية العلم أن تحفوا شواربكم
يا أمة ضحكت من جهلها الأممُ

وفي مقابل الألفاظ الطللية تأتي لفظة (موضة) بتقويس يميزها، وقد

أدت الألفاظ في الأبيات دوراً مهمّاً في تقديم دلالات القصيدة، فارتباط الخنوع بالطغيان من خلال علاقة الفعل بالفاعل توصيفٌ للخنوع الذي تمكّن فـــي النفوس، كما أن ارتباط الحزن وأناتــه بالعمومية من خلال العلاقــة ذاتها، توصيف للألم الذي عمَّ كل النفـوس العربية التي تملك الخنوع منها، دون أن تملك من أمرها شيئاً.

ويأتــي الفعل (قفوا) من باب المجاورة مع مشـــهد الأطلال والدمن الدارســـة، فالشـــاعر لا يســتوقف الأمة على الأطلال، وإنما على حالة الخــزي والوهــن التي ألمت بها، وفي ذلك توبيخ باســتحضار مشـــهد تراثي ارتبط بالأمة التي أتى عليها كل أشكال الانكسار.

كما اعتمدت فواغي القاســمي كذلك فــي تعبيرها عن همها القومي في قصيدتها (قمم الضجيج) على استحضار صورة الأطلال بما تحيل إليــه من البكاء علـــى الماضي، والاتكاء على أمجاد دارســـة، واختيار الشاعرة هذه الصورة في التعريض بالقمم العربية التي ترى أنها ليست إلا ســاحة لضجيج الشــعارات والخطابات وعبارات الاستنكار، يأتي متفقاً مع مشـــهد البكاء على الأطلال الدارســـة، والنواح على ماضيها وفــق مــا تعبر الشــاعرة به في مدخل نثــري لقصيدتهــا: «لبنان حين يســتباح لا يملك العرب ســوى النواح، وقممهم ليســت سوى ضجيج، ونسمع جعجعة ولا نرى طحيناً»:[55]

ونظل نبكي فوق أطلال

العصور العابرات

ونشتكي هول المصابْ!

لكننا أبداً نظل كما العذارى في الخدور

مكبل فيها الخيار

ويخجل خفرها حتى العتابْ

نجري ونلهث خلف

أوهام الحلول

على مجنحة الضبابْ

وعلى رياح اليأس نائحة

تعفرَ وجهها

برماد معضلة التحقق والصوابْ

ما أثمرت قمم الضجيج

سوى هباء

من مباغتة الخيال

بعون ألوان الكلام

مشكّلا سحب السرابْ.

ويتكـــئ معتوق على التاريخ للتعبير عن الوجع اللبناني في قصيدته (كُــنْ إن تكُنْ) التي كتبها وهو في الطريق من الشـــام إلى بيروت إبان الاعتداء الإسرائيلي:[56]

بيروتُ ثانية تجيئك

من شمال الأرض

يفتتح الجنوبُ على مسامعنا

أهازيجَ المطرْ

ويعيد ملحمة

حسبنا أنها رهنٌ إلى التاريخِ

ليس تجيء في زمن توشح بالكدرْ

بيروتُ ثانية وثالثة تجيئك

فاستعرْ قلباً لكي تهوى به يوماً

إذا القلب اعتذرْ.

لا يستعيد الشاعر بطولات التاريخ بين انكسارات واقعه، ولا يُلبس قوماً مفاخر مجد مضى، وتوشــح بينهم بأكــدار الذلة والخنوع، وفعل المجيء المتكرر يشــير إلى تكرار ما شــهدته بيــروت من اعتداءات، ومن ثمَّ فإن الشــاعر يلتمس اســتعارة قلب يهوى به بعد أن مُزق القلب من توالي أحزان الانكســارات عليه، وفي هذين الســطرين نلمح معنى بيتي العباس بن الأحنف الذي يقول فيهما:[57]

نزف البكاء دموع عينك فاستعر

عيناً لغيرك دمعها مـدرارُ

من ذا يعيرك عينه تبكي بها
أرأيــت عيـناً للبكاء تـعـارُ

وهـذه العلاقـة تفتح أسـطر معتوق علــى معنى إضافــي من بيت العباس الأخير، إذ يحمل نص معتوق اسـتفهاماً إنكاريّاً يمكن استشفافه مــن التناصّ، يقول في معنــاه: من ذا يعيرك قلبه للهـوى؟! فليس ثمة قلوب تعار.

واعتمــد الزمر في قصيدته (بيروت) على مزج الهمِّ القومي بترف الطبيعــة كما لدى الخاجة، وتوظيف هـذه المظاهر في أبيات الزمر – وإن جسدت معها المشهد بتحول مظاهر الطبيعة إلى مظاهر دمار – لم يقـدم معه جانباً موضوعيّــاً مهمّاً، وهو الكرامــة العربية، إذ ليس من المقبول أن يطغى التغني بجمال الأوطان على التوجع بانتهاكها، يقول في قصيدته:[58]

حــتَّــامَ بـيـروت فــي جنبيك قافلة
مــن الــجــراح بــلا مــاء ولا دارِ

حــتَّــامَ أنــت على أطــراف هاوية
تـراوحـيـن مـن الـرمـضـاء للنارِ

ما أنـت ما أنـت يا صبحاً يغادره
لون الشموس لعين الغدرِ والعارِ

الناس يبكون بيروت التي احتضنت
حـدائـق الـفـل والـنـسـريـن والـغـارِ

الناس يبكون بيروت التي طُعِنتْ

في خصرها الغض والمفتون والعاري

الـنـاس يـبـكـون لـكـن الـبـكـا شجر

بـــلا ربـيـــع بـــلا لـــون وأزهـــــارِ

وقد كتب شعراء آخرون قصائد متناثرة في الهمّ اللبناني، وإن كانت لا ترقى إلى التعبير الوجداني عن الهمّ القومي الممتزج بالهمّ الخاص، ولكنها تشير من جانب آخر إلى انشغالهم بالقضية.

رابعاً – الهمّ الكويتي:

كانـــت محنة غـــزو الكويت همّاً جديـــداً يضاف إلـــى أوجاع الأمة العربية، وإن زادها وجعاً أنها طعنة شـــقيق، أتت غيلة لتنال من جســـد الأمة النازف، ويغدو النضال في وجه الأشقاء لا الأعداء.

ولكن من اللافت – على ضوء قراءة ما وقع بين يدي من دواوين – أن غزو الكويت لم يشكل حضوراً بارزاً لدى شعراء الإمارات بالنظر إلـــى غيره من همـــوم القومية، رغم أنـــه يجمع بين البعديـــن الخليجي والقومي، فهي تجارب قليلة متناثرة، نقرأ منها ما كتبه سلطان العويس في قصيدته (مأساة شاعر في حرب الخليج) التي يقول في اختتامها:[(59)]

جـنـونٌ أن أعيش بـلا همومٍ

وقومي يكتبون عليَّ موتي

أيا «بغداد» يا ضجر الليالي

سـواءٌ أن حَرَقْتِ أم احترقتِ

كلا الأمرين في حلقي سهام

تصيب حشاشتي ليغيب صوتي

طُعِنتُ من الشقيق فصرت عبداً

لآخـر حسبما يهوى سيفتي

والقصيدة مليئة ببواعث الأســى التي تثير شجون الشاعر وهمومه القوميــة ما بين قتل وســجن وتشــريد وضياع هوية، وقـد اعتمد على معنــى الأخوة التــي انفصمت عراها في غدر الشــقيق، حين غدا عبداً لأهواء قوى الظــلام الخفية التي تُحرِّك في النفوس مطامع لا تنال من أرض ولا شــعب فحســب، وإنما تنال من العروبة جميعها، ولذلك كان استهلال الشاعر بهذا المعنى جامعاً لمراد النص:[60]

بكيتُكِ يا حياتي قبل موتي

كما بكتِ العروبة في الكويتِ

وكان صقر القاســمي أقل مباشرة في تلك القضية، فلم يأت للكويت ذِكْــرٌ، وإنمــا اعتمد على نبرة هجاء حادة لنظام يــرى أنه باع العروبة ودماءها:[61]

لوثتَ من دم شعبنا المهراقِ

عَلَم العراق فعاش غير عراقي

بـدمـاء شعب لـوّنـتْ ألـوانُـه

وعلى خطى النفّاق والأفّـاقِ

وزعمتَ أن البعث أصل نجاتنا

يــا بعثك الــهـدام لــلأعـراقِ

فالشاعر يعبر عن سخطه في هجاء غاضب، ورغم ما في الأبيات من هجاء سياسـي فإنها لم تفارق البعد الوجداني؛ لأن الشـاعر يتحدث بباعث هويته القومية وقواسمها المشتركة.

وللدكتور عارف الشيخ ديوان (ظلم الجار) صدر عام 2006م – أي بعد سـنوات من حرب الخليج – سـجل في قصائده مشـاهد من الدمار والتشـرد التي اسـتباحها الغزو، كمـا تغنى بالكويـت وفرحتها بعودة سيادتها على أراضيها.

أمـا الخاجة فقد أتى غزو الكويت في ديوانه)من المعسـكر) الذي نظمه في شكل مقاطع رباعية كان ينشرها مسلسلة في صحيفة (الخليج) خلال تطوعه في المعسـكر الوطني الإماراتي، في أغسـطس من عام 1990م، وقـد جعل ريـع ديوانه لصالح أشـقائه الكويتيين المقيمين في الإمـارات الذين فروا من ويلات الغزو العراقـي آنذاك، يقول الخاجة في أحد هذه المقاطع:[62]

جسد الخليج يسير نحو الجلجلةْ
والناس تسأل.. من يجيب الأسئلةْ

ويد الكويت تشبثت بقميصها
كي لا يرى الثديين جندُ المهزلةْ

لكنهم رغم استباحة عرضها
وقفت لتنصب للجنود المقصلةْ

وتقول للرائين في كل الدنى
إن العدو ينام فوق القنبلةْ

أتت الصورة معبرة عن واقع مرير بمرارة اغتصاب وطن على يد أحد أشــقائه، وقد تركنا الشــاعر أمام صورة تستمد روعتها من تجسيد المشــهد، فالكويت امــرأة تصارع بعفتها من يريد اســتباحة عرضها، وهــي في ذلــك تتشــبث بقميصها لتواري عورة تكشــف عــن همجية منتهكي حرمتها.

وقد اتكأ الشــاعر على بُعد الوحدة الخليجية في تعبيره عن هذا الهم القومي، وإن كان هذا لا يعني اقتصار مفهوم القومية لديه على محيطه الخليجي، فهذا ما تنفيه أعماله، وفي مقدمتها هذا الديوان.

وعبَّــر إبراهيم محمد إبراهيم بنزعته الرومانســية عن هذا الجرح العربي في ديوانه (فســاد الملح)، جامعاً بين هموم أمته في التوجع من هذا الجرح، وتمزق تلك الأمة السمراء المثقلة بألوان الأسى:[63]

يا صديقي

هذه الصحراء تهواك

ولكن المتاريس التي تقتات منها

خلفها يمتد عُمْر آخر

للقيد والجلاد والحمّى

وألوان الشقاقْ

خلفها تمتد أعناق الكويتيين في المنفى

وأعناق العراقيين ي قلب العراقْ.

ولعل ما يفسـر قلة النماذج التي تناولت الهم الكويتي – بالنظر إلى غيره من هموم القومية في القصيدة الإماراتية، وإلى خصوصيته كذلك لتماسـه المباشـر مع الخليجي – أن الشاعر الإماراتي أراد أن يتخطى النزاعات التي تقع بين أشـقاء الأمة، أو بين أبناء القطر الواحد، يدعم هذا التفسـير عزوفه عن تناول الحرب الأهلية اللبنانية، ربما كان ذلك رغبة منه ألا يسجل الشعر للأجيال صراعات أبناء الأمة، لعل التاريخ يستطيع أن يضمد جراحها.

***

الهوامش:

1 – المعجم الوسـيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط5، 2010م، ص796، مادة (قوم).

2 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص309.

3 – الاشـتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث (محاضرات)، د. يوسف عز الدين، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1968م، ص121 بتصرف.

4 – سالم بن علي العويس، شاعر الوجدان القومي العميق وأبو الشعر في الإمارات، محمد سـامي علي، مجلة شـؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشـارقة، السنة الأولى، العدد الثاني، صيف 1987م، ص108.

5 – نداء الخليج، ص109.

6 – الهزار الشادي، ص215.

7 – السابق، ص231.

8 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص312.

9 – آية للصمت، ظاعن شـاهين، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشـارقة، ط1، 1990م، ص15.

– ظاعن محمد شاهين: من مواليد دبي عام 1961م، حاصل على بكالوريوس في الإعلام من جامعة الإمارات 1984م، ودبلوم في الصحافة الاقتصادية من جامعة بوسطن 1987م، وهو يعمل رئيس تحرير صحيفة البيان، تتنوع كتاباته بين الإبداع الشـعري، والدراسـات النقدية في الأدب الشـعبي، والكتابـة الصحفية. (دليل الأدباء بـدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ص43).

10 – آية للصمت، ص41.

11 – بيروت وجمرة العقبة، عارف الخاجة، دار الطليعة، الكويت، 1983م، ص48.

12 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص125.

13 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص310.

14 – ليل طويل، د. مانع سعيد العتيبة، دار الفجر، أبوظبي، ط4، 1984م، ص73.

15 – نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص11.

16 – صلاة العيد والتعب، ص15.

17 – صهيل الروح، ص92.

18 – الهزار الشادي، ص223.

19 – السابق، ص227.

20 – الهزار الشادي، ص168.

21 – خواطر وذكريات، ص7.

22 – نداء الخليج، ص188.

23 – غاية المرام لأهل الغرام، ص141.

24 – الهزار الشادي، ص219.

25 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص199.

26 – رذاذ الأماني، ص78.

27 – يُنظر: المعجم الوسيط ، ص726.

28 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص231.

29 – شرح ديوان المتنبي، ج4، ص85.

30 – هكذا قهوتي، إبراهيم محمد إبراهيم، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ط1، 2010م، ص97.

31 – السابق، ص99.

32 – صهيل الروح، ص21.

33 – ألم المسيح ردائي، ص141.

34 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص39.

35 – ضياع اليقين، د. مانع سعيد العتيبة، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبوظبي، ط3، 1990م، ص123.

36 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص207.

37 – آية للصمت، ص26.

38 – السابق، ص41.

39 – صحوة الورق، ص93.

40 – السابق، ص94.

41 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص212.

42 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص220.

43 – صحوة الورق، ص76.

44 – شموع لضوئي وظلك، ص165.

45 – بيروت وجمرة العقبة، ص6.

46 – إطلالة، ص61.

47 – نحلة وربابة، ص133.

48 – بيروت وجمرة العقبة، ص15.

49 – محطات على طريق العمر، د. مانع سعيد العتيبة، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبوظبي، ط6، 1990م، ص103.

شكلت سناء محيدلي – التي نفذت وهي ابنة الثامنة عشرة من عمرها عملية استشهادية في الجنوب اللبناني المحتل آنذاك (1985م)، وكتبت في وصيتها أن تسمى عروس الجنوب – رمزاً من رموز المقاومة التي تغنى بها بعض شعراء العربية، من أبرزهم فاروق جويدة في قصيدته (رسالة إلى شهيدة الجنوب اللبناني)، والورداني ناصف في قصيدته (رسالة من القبر)، ومن شعراء العامية أحمد فؤاد نجم، والشاعر السوري عمر الفرا.

50 – الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1988م، ج2، ص77.

51 – ذرات الحنين، ص97 وما بعدها.

52 – قلنا لنزيه القبر صلي، عارف الخاجة، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، 1986م، ص56.

53 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص98.

54 – شرح ديوان المتنبي، ج4، ص281.

55 – ألم المسيح ردائي، ص156.

56 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص381.

57 – ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م، ص116.

58 – بيروت وقصائد أخرى، ص39.

59 – السابق، ص41.

60 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص40.

61 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص809.

62 – من المعسكر، عارف الخاجة، دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر، الشارقة، د.ت، ص29.

63 – فساد الملح، ص160.

* * *

الباب الثاني

السمات الأسلوبية والفنية

- مدخل
- الفصل الأول: اللغة الشعرية
- الفصل الثاني: التناص
- الفصل الثالث: الصورة الشعرية
- الفصل الرابع: الموسيقى والشكل الشعري

مدخل

لا يمكن أن تنجح الأفكار وحدها – مهما كانت جِدَّتها – في صياغة نــص أدبي يفتقد في بنائه توظيف أدوات التعبير الفني وأســاليبه، وفي المقابل أيضاً لا يُقبل أن تكون الأســاليب الفنية المحكمة غطاءً زخرفيّاً لنــص بلا أفــكار أو معانٍ، ومن ثــمَّ كان البحث فــي العناصر اللغوية والســمات الأســلوبية التي تكشــف عن وعي المبدع بأدواته جزءاً من الكشف عن المعاني الوجدانية التي يريد التعبير عنها، بما تمتلكه اللغة الأدبية من وظائف في تقديم المعنى.

وتقوم دراســة السمات الأســلوبية على تحليل بنية اللغة وإيماءاتها الفنية في الإبانة عن أفكار الكاتب، شاعراً أو ناثراً، وإيصال أحاسيسه وانفعالاته الخاصة إلى المتلقي من خلال ما يشف عنه تحليل مستويات التعبير وطرائقه في النص، وهو ما يفهم من تعريف الأســلوب، بأنه:

«طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سـواها، لا سـيما في اختيار المفردات، وصياغة العبـارات، والتشـابيه والإيقاع»[1]، فهو طريقـة تختلف من أديب إلى آخر، إذ لكلٍ وسـائله التعبيرية التي تميزه فنيّاً عمن سواه، كما أن لكل جنس أدبي أدواته الخاصة، فهناك ما يصلح للشعر دون غيره، وهناك من الأساليب كذلك ما يتميز بها النثر عما سواه.

وفي النص الشـعري تتسـع دراسة السمات الأسـلوبية لتفسير بنية اللغـة في مسـتوياتها المختلفة، لاسـتقراء دلالات الخطاب، والتعرف إلـى جمالياته التعبيرية من خلال صيغ الجمـوع والأفعال، والتكرار، والتـرادف، والتقابـل، والروابـط، والأسـاليب الخبرية والإنشـائية، والأنماط البلاغية، والإيقاع الموسـيقي، إلى آخر تلك الأنسـاق الفنية، سواء على مستوى المفردة أو التركيب، ويحتكم الدارس في تفسير تلك السـمات ووظائفها إلى مدى قدرة الشاعر على اختيار أدواته التعبيرية التي تناسـب طبيعة نصه، وهو تفسـير وإن كان يبـدو في ظاهره أنه يخضع لشـيء مـن الانطباعيـة والرؤيـة الخاصة في التأويـل الفني لتوظيـف بنية ما أو تكثيفهـا، ولكنه لا يمكن أن يفارق ثوابت اللغة، أو أن يكـون افتعالاً لعلاقة بين النص ومرماه، أو مغالاة في تأويل النص وتحميله ما لا يحتمل، وإنما يكون تفسـير تلك السمات حسبما يُرى في الكلمة أو التركيب من إيحاءات تتجاوز ظاهر النص لتكشـف عن القيم الفنية فيه.

ولأن القصيـدة الوجدانيـة تعبيـر عن تجـارب ذاتية تتجسـد فيها انفعالات الشـاعر وانطباعاته تجاه واقعـه؛ كان تحليل خطابها مقاربة للواقع الداخلي لصاحبها حين يتحدث عن تجربته في عاطفة الحب، أو

التغني بمظاهر الطبيعة، أو الحنين إلى الماضي، أو شكوى الدهر، أو الإحساس بالألم، أو الإفضاء بنزعة اليأس أو التشاؤم، إلى غير ذلك من لحظات التعبير الوجداني التي تتخلق فيها القصيدة بلغتها ومعانيها، ويستبين من خلالها مدى مصداقية تلك التجربة، وقدرة الشاعر على التعبير عنها.

ورغم ما يؤديه هذا التحليل الأسلوبي في التعرف إلى تجربة الشاعر فإنه لا يمكن أن ننظر إلى البنيات الأسلوبية مجردة من بواعث النص والأبعاد الذاتية والاجتماعية والتاريخية التي تدخل في تكوين نفسية الشاعر وتشكيل تجربته، فما كتبه سالم العويس، أو مبارك العقيلي، أو صقر القاسمي في التعبير عن الانشغال بالهمِّ القومي، يختلف في بواعثه وظروفه التاريخية عما كتبته أجيال لاحقة في الموضوع ذاته، تبعاً لطبيعة المرحلة التي عاشها الشاعر، وشكلت أحد مكوناته النفسية التي تدخل في إبداع النص، والأمر كذلك في التعبير عن فكرة الموت لدى ابن مصبح الذي كتب عنها بخصوصية في معاناة استغرق فيها أغلب تجربته الشعرية، ومن ثم فإن قراءة النص وتحليل أساليبه يعتمد إلى جانب اللغة على بواعث التجربة، وتفسير جوانب ذاتية واجتماعية فيها؛ ليكون تحليلاً أدبيّاً وإنسانيّاً كذلك، وهو ما حرصت عليه الدراسة من خلال استظهار بعض النصوص في مواطن الدراسة الموضوعية التي أظهر فيها التعرفُ إلى الإطار العام لتجربة الشاعر بعضاً من جماليات القصيدة.

ومع تعدد الظواهر الأسلوبية التي يمكن أن يتشكل منها الخطاب الشعري فإن التعرف إلى أبرز ما يشكل خصوصية التجربة الإماراتية وتطور ملامحها هو معيارنا في هذا الجزء من الدراسة؛ حتى لا نطوع

تنظيـراً لا وجـود له في نصوص الدراســة، أو نحمِّل الدراســة ما لا تحتمل من اسـتظهار تلك الأساليب؛ إذ لا يمكننا الادعاء بأنه استقصاء كامل لكل سـمات القصيدة الوجدانية الإماراتية، وإنما هو رصد لأبرز مـا يمكن أن يعيننا على تصور ملامحها، والتعرف إلى الأدوات الفنية الغالبة في تشكيل خطابها الفني.

* * *

---

1 – المعجم الأدبي، ص20.

الفصل الأول

اللغة الشعرية

اللغـــة هي الوســيلة التـــي يعتمد عليها الشـــاعر في تمكيـــن غاياته الإبداعية تعبيراً وتأثيراً، بقدر ما تتيح له موهبته من قدرة على إكساب اللغة – ألفاظاً وتراكيب – طاقات فنية في سياق البناء الشعري، فليس ثمة لغة تختص بالشعر دون أخرى، ولكنّ ثمَّة أداءً فنيّاً في توظيف تلك اللغة هو ما يمنح الألفاظ وتراكيبها تلك الصفة، «فتصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة»[(1)].

فاللغة الشعرية تؤدي في توظيفها الفني إيحاءات من المعاني، وإن لـــم تدخل فـــي تراكيب بلاغية تمنحها دلالات التعبيـــر وجمالياته، فهي تســتطيع بما يومئ إليها تأويلها في بنية النص الشـــعري أن تخلق الجو النفســـي الذي يقدمه ما قد يوظفه الشـــاعر من تراكيب مجازية لأدائه،

وفي الشــعر الإماراتي كثير من النماذج التي توضح ذلك، نقرأ منها – على سبيل المثال – بعض المفردات الشعرية في قصيدة (نطق الحجر) لظاعن شاهين الذي يقول فيها:[2]

ما بين سارية ترفُّ على بروج العشق

تنشر وجه حنظلة استقامت بلدة

أشخاصها حجر ونارْ..

كانت وجوه الناس أشباحاً

وكانت خيمة بيضاء كالنور البهيِّ

تلوح في خد النجوم وتنتقي

مسد النهارْ

حلمٌ ودارْ..

تلويحةٌ، عرقٌ، رصاصٌ، صرخةٌ، جسدٌ

توارى كالغبارْ

ودمٌ على أطراف يافا ينتخي: الله أكبر

إن هذا الجبن عارْ.

تحمل أسـطر الشاعر كثيراً من المفردات التي يمنح تأويلها في بنية النـص إيحـاءً فنيّاً كثيفاً بالدلالات والمعاني، رغـم عدم دخولها في أية علاقة مجازية يمكن أن تقوم بهذا الدور الإيحائي، فكلمة (وجه حنظلة)

التــي أتت في اســتهلال القصيدة لــم تكن مجرد توصيف مشــهد يدخل في مفرداته هذا الرســم الكاريكاتيري المعروف لصاحبه (ناجي العلي) الذي رســم فيه طفــلاً حافي القدمين، ذا ثياب رثــة مرقعة، يدير ظهره لناظريه، واضعاً يديه المتشابكتين خلف ظهره، وإنما هي كلمة تستدعي بإســقاطات توظيفها الشــعري عديداً من الدلالات التي ترمز إلى قضية قوميــة أصبح هــذا الوجه جزءاً منهــا ومعبراً عنها، كما تشــير الكلمة بــدلالات توظيفها في ســياق النص إلــى معاني الرفــض والإباء رغم ســطوة القيد والقمع الذي يعانيه الفلســطينيُّ، وإلــى مظاهر الفاقة التي يحملها هذا الوجه، ومرارة العيش التي يعانيها هذا الشــعب، إذ لم يبتعد اســم الشخصية عن اشــتقاقه اللغوي وهو مرارة الحنظل، إلى جانب ما يرمز إليه هذا الوجه من بســالة الطفل الفلسطيني الذي لم تغب بطولاته عن مشاهد النضال – كما أظهرت الدراسة في موضع سابق في تناول أطفــال الحجارة في معاني شــعراء الإمارات – فكان الصمت الرافض فــي (حنظلة) وجهاً من وجوه هذا النضال، فضلاً عمّا تحمله الكلمة في تأويلات النص من دور الإبداع في إظهار هذا الوجه القبيح للاحتلال.

وقد أتت ألفاظ أخرى في رسم ملامح المشهد الذي يحتشد بكثير من الإيحاءات الفنية، تســتثير كوامن شعور المتلقي لتخيُّلِ ما أراد الشاعر أن يضعه في حدوده، فكلمة (الرصاص) في الســطر التاســع تنقلنا من حالــة الصمت – التي صورها الشــاعر في ملامــح عدة كوجوه الناس التي غدت كالأشــباح، والخيمة البيضاء، وفضاءات الحلم – إلى ميدان تتجلــى فيه مواجهــة الموت الصاخب بصــوت الرصاص والصراخ، ليتخطى المشهد الشــعري بكلماته الرؤيةَ البصريةَ في: (وجه حنظلة، والــدار، والتلويحــة، والعرق) إلى صورة ســمعية لوقــع الرصاص،

و(الصرخــة) التي تحمل دلالتها اســتثارة الشــعور العربــي لدى أبناء قوميته؛ لإجابة استغاثات هذا الصوت الصارخ في نخوتهم.

كمــا أن مفــردات تكويــن هذا المشــهد الدرامي تحمل فــي تتابعها وعلاقتهــا مــع بعضها البعــض دلالة أخرى من خــلال مراعاة علاقة الجــزء بالكل، فتلويحة اليد، والعــرق المتصبب، والصرخة المتعالية، جميعها مكونات (جسد) أضحى (الرصاص) جزءاً منه.

وتحيــل كلمة (الخيمة) إلى مشــاهد التهجيــر والتغريب ومخيمات الملاجئ التي يعانيها هذا الشعب، وتعكس معها أحد مظاهر فَقْد الوطن والأهــل، فهــي إذاً تحمل معنى الموت في صــورة أخرى من صوره، غير أنه موت ينتظر الحياة من جديد مع مجيء (نهار) يتحقق فيه حلم العودة إلى هذا الوطن.

وإلــى جانب هــذا التوظيف الفنــي للغة الشــعرية دون دخولها في نســق التركيــب المجازي، أتت بعض المفردات تحمــل إيماءات كثيفة مــن المعاني فــي نســق التوظيف البلاغــي، كما في: (حجــر، ونار) اللتين جسدهما الشــاعر في صورة شخصين لا تعرف البلدة غيرهما، وهما تجســدان ســاحة القتال بين (نار) الاحتلال و(حجر) الانتفاضة، وترمزان في الوقت ذاته إلى مواجهة غير متكافئة القوى، رغم ما تعبر عنه تلك المواجهة من بسالة وصمود من يتصدى بشجاعته لبطش من يمتلك العدة والعتاد.

هذا الأداء الفني للغة يشير إلى أن ألفاظ النص الشعري تأخذ تأويلها مــن التجربة، فتتخطى المفردة معناها الوضعي في معاجم اللغة؛ لأنها تشــتق من طبيعة توظيفها في ســياق النص دلالة وأبعــاد التعبير بها،

بحيـث تنجح في التعبير عـن العاطفة، وإدخال المتلقـي إلى أجوائها، ومنحه فضاءً واسعاً من تصور معانٍ يمكن أن يحملها النص في تأويل دلالات ألفاظه، لأن توظيف المفردة هو ما يمنحها خصوصية الدلالة، وهي خصوصية تشتقها اللغة الشعرية من عاطفة الشاعر في تجربته، «فلغة الشـعر هي التجربة الشـعرية مجسـمة من خلال الكلمات، وما يمكـن أن توحيه هذه الكلمات»[3]، وهو ما يُعتمد فيه – إلى حد كبير – على قدرة المتلقي في اسـتنطاق النص وتفسـير بعض إيماءات ألفاظه في سياق البناء الشعري.

وفي كل ما سـبق من تحليل بنيات الأسـلوب في مضامين الدراسة الموضوعيـة المختلفة كانت دلالات اللغة الشـعرية هي المعبِّر بفنيات توظيفها عن المعاني الوجدانية التي يوظف فيها الشـاعر طاقات اللغة في تقديـم تجربته؛ لأنه في قصائد هذا الاتجاه يكون أكثر حرصاً على أداء لغوي يكشـف بإيحاءاته عن دلالات نفسـية عميقة وأبعاد خاصة في شخصيته الشـاعرة حين يترنم عاشقاً، أو ينوح شاكياً، حين يناجي مظاهـر الطبيعة، أو يناجي مكنونات ذاته، حيـن يتأمل الحياة أو يتألم منها، إلى غير ذلك من انفعالاته الذاتية التي تنقلها اللغة بقدر ما يستطيع توظيـف طاقاتها الفنية، وهو ما يعكـس معه بالضرورة وعيه بأدوات التعبير عن تجربته، ويجسـد صدق انفعاله الشعوري الذي يمنح الكلمة أبعاد التأويل دونما افتعال أو تكلف من المتلقي في سـبْر بعض أغوار وأسرار تلك المرامي الفنية للكلمات والتراكيب.

أولاً – مستويات اللغة:

بـدأت القصيدة الإماراتيـة متأثرة في لغتها وصورهـا الفنية تأثراً

واضحاً بالشعر القديم؛ فحداثة التجربة التي جاءت مع مرحلة فرضت ظروفها ضيقاً في فرص اطلاع الشعراء على التجارب الشعرية والأدبية في محيطهم العربي، جعلت التراث بلغته وتعبيراته هو المصدر الأقرب إلى تكوين ثقافة شعراء هذا الجيل، فأتت بعض قصائدهم في ألفاظ معجمية تتضمنها أساليب تعبيرية قديمة، كالوقوف على الأطلال ومرابع الذكريات، واستيقاف الصحب عليها، بتصوير بياني لا يبتعد عن صور القصيدة القديمة، كما في إحدى قصائد سالم العويس الذي يقول فيها:[4]

عُجْ بالديار وقبِّل ربعها الخالي

إمَّا مررتَ وعانقْ دوحها الغالي

وقفتُ أسفح دمعاً كاد يقتلني

من الوجيعة في أطلال جرفالِ

يستوقف الشاعر صاحبه على الأطلال، ليعانق ذكريات الماضي في مدينة (جلفار) التي ترتبط بعهد غابر في تاريخ وطنه، وقد أوغل العويس في استخدام تلك الألفاظ المعجمية في أوصاف الناقة وتصوير حركتها السريعة، وكأنه يعيد أمام أعيننا مشهداً لأحد شعراء الجاهلية حين يصف ناقته، فيقول في القصيدة ذاتها:[5]

ارحلْ لديك غداةَ الهمِّ عاديةٌ

شملّة البسط قروا ذاتُ إيغالِ

أطلقْ لها في فسيح الدوح جافلةً

عـدْوُ النعامة من آيات نبَّالِ

كأنها بعدما صام النهار بها

سفينةٌ فوق ضحضاحٍ من الآلِ

كما أتت بعض قصائد سلطان بن صقر القاسمي متضمنة ألفاظاً معجمية، ولم يكن تأثره بالقصيدة القديمة في الألفاظ المعجمية فقط، أو معانيها المتكررة، وإنما بدا هذا التأثر أيضاً في بنائها الفني الذي افتقد الوحدة الموضوعية، فيقول في استهلال إحداها بمطلع وصفي:(6)

أقلوا ملامي إن لي مسمعاً أصمّ

عن العذل في ريّا الروادف لا تلمْ

من الخردات البيض لم تدرِ ما الخنا

من الفسق والتدنيس سالمة سلمْ

مفلجة الأسنان تركيّة القفا

مدملجة الخلخال زاهية القدمْ

بل إن القاسمي تعمد في بعض قصائده أن يأتي بألفاظ موغلة في الغرابة والتقعر، وكأنه يرى في ذلك تأكيداً على امتلاك قوة لغوية بغرابة ألفاظه، فيقول في إحداها:(7)

مَنْ شافعي في وصل مَنْ

نظر الفؤاد لها فطارْ

هركولة غض الشبا

تخالها ظبي القفارْ

رِبحِلة سِجلّة

خود زهت بالجلنارْ

وهـــنـــانـــة خـمـصـانـة

من هجرها في القلب نارْ

خـدلـجـة الـسـاقـيـن بـهْـ

ـكـنـة مهففهة الإزارْ

يمضي الشاعر في قصيدته على هذا النحو من اللغة التي لم تختلف كثيراً عن بقية القصائد التي جُمِعتْ في هذا المصدر، وإن كان الشاعر قد تخلى في أُخريات أعماله عن تلك اللغة كما يتضح من قصائده التي جمعت في ديوان (نشيج الوداع).

وتناثـرت في قصائد العقيلـي بعض الألفاظ المعجميـة التي ظهر معهـا تأثره الواضح بالشـعر القديم فـي صوره ومعانيـه، إلى جانب تأثره وسـابقيه بثقافتهم الدينية التي ظهرت في بعض الألفاظ والمعاني القرآنية، وهو ما يشـير فـي مجمله إلى أن معجـم القصيدة الإماراتية في بداياتها كان انعكاسـاً صادقاً لطبيعة ثقافة الشعراء التي تكونت من روافد التعليم التقليدي الذي بدأت به النهضة الثقافية مسيرتها.

ومع شعراء الحيرة تأثرت القصيدة بالحياة الجديدة التي بدأت تتسرب إليهـا مظاهر حضارة مهدت لواقـع اجتماعي وثقافي جديد انعكس في لغتهم الشـعرية، «فالمعجم الشـعري من عناصر الشـعر الأولى التي تتأثـر بالتطور الحضـاري»[8]، فتعددت التجـارب الوجدانية، ومالت القصيدة إلى لغة ذات دلالات شـعورية تعبر عـن تجاربهم ومعاناتهم الخاصـة، فجاءت أعمال ابن مصبح في لغة وجدانية سـهلة تعبر عن أوجاعه، واتسـمت لغة سـلطان العويـس بعذوبة تتناسـب مع اتجاهه الوجداني في قصائد الغزل والتعبير عن عاطفة الحب، كما ظهرت في

هذه القصائد مفردات الواقع الجديد ومشــاهده التي أدخلت إلى القصيدة تجارب تعكس تغير مظاهر حياتهم الاجتماعية.

وقد سرت القصيدة عبر أجيالها اللاحقة على هذا النحو من التعبير عــن واقعهــم الجديد الذي ســايره معجم القصيدة بلغة شــفافة تأخذ من طبيعة التجارب الوجدانية عذوبتها ورقتها وخصوصية معجمها، واتجه الشــعراء مــن الألفاظ التي تجنح إلى المعجميــة والتراثية، إلى المعجم الشــعري الــذي يتلاءم مع واقع جديد تهيأ مع مظاهــر الانفتاح الثقافي والاجتماعــي، وإن تناثرت لــدى البعض على قلة ألفــاظ من القصيدة القديمــة – كما لدى محمد بن حاضر، وســيف المــري، وعبدالرحمن كلنتــر – ولكنها أتت في ســياق توظيفها الفني قريبــة مفهومة المعنى لقارئهــا، كما أدخل البعــض إلى قصائدهم ألفاظــاً أعجمية وظفت في ســياقها الفني للتعبير عن معانٍ خاصة في تجاربهم الوجدانية، دون أن تشكل تلك الألفاظ حضوراً لافتاً في معجمهم الشعري.

ومع مشاعر الحنين إلى الماضي وأحاسيس الاغتراب التي تمكنت من بعض الشعراء، دخل إلى معجم القصيدة ألفاظ من اللهجة المحلية، وهــي ألفاظ لــم تأتِ إقحاماً في بنيــة القصيدة، فيحيد بها الشــاعر عن التزامــه بوحدة المســتوى اللغــوي في قصيــدة الفصحــى، وإنما أتى تضمينها تعبيراً عن قيم وجدانية تشكلت من حنين جارف إلى الماضي ممزوج بوحشة الاغتراب بين مظاهر حياة ابتلعت في جوفها كثيراً من بســاطة الماضي وتقاليده، وبين وجوه وألسنة وثقافات غزت المجتمع مع عشــرات الجنســيات المتباينة لغاتها ولهجاتهــا ولكناتها وثقافاتها، وهذا التوظيف الفني «يقدم شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشــف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد مقدسة، حين تتعرض

أقليــة ما للانصهار في تيار كبير»[9]، فهـذه الألفاظ المحلية تعبير عن الهروب إلى الماضي واسـتدعاء ملامح من خصوصية ثقافتهم، فنقرأ لـدى ابن حاضر هذه المضامين التي تشـكلت مع ألفاظ اللهجة المحلية حين يناجي الشاطئ:[10]

أتـيـتـك مــن عـمـق الـسـنـيـن مفتشاً
عن الموجة الخجلى عن الزورق الورسي

عــن الــنــورس الــرحــال يـنـشـد إلفه
إذا ما فتاة الدهر مالت إلـى الغطسِ

عن (الـيَـلِّ) عن إنـسـان، عين مكانه
عن (البدْحَة) الفضية اللون و(السِلْسِ)

أتيتك مشتاقاً إلــى (رايــح) الضحى
و(خــرُّوفــةٍ) عن عالم الجن والإنــسِ

فـلـم تـسـعـف الـمـشـتـاق رداً وإنــمـا
أخذت بصمت ويك أدنى إلى الخرسِ

وســاعــة أزمــعــتُ الـــوداع أجبتني:
ستحظى بما تهوى على شاطئ الأمسِ

مناجاة الشــاطئ التي يستغرق فيها الشاعر بإحساسه الذاتي أعادته إلى مراتع الطفولة وذكرياتها التي تختزن في الوجدان أشواقاً وحكايات، فكانت اللهجة المحلية جزءاً من مكونات التجربة، باعتبارها جزءاً من تكوينه الوجداني في الاشــتياق والحنين إلى ماضيه، وقد جمع الشاعر في استدعاء ملامح هذا الماضي بين العادات الاجتماعية في الخرافات

والمعتقدات الشـعبية، وبين نشاطهم اليومي في رحلات الصيد، جاعلاً تلك المظاهر جزءاً من ذكرياته الخاصة.

وفـي قصيدتـه (على مضض) وظـف ابن حاضر هـذا التضمين للتعبير عن إحساسه الحاد بالأسى والغضاضة من افتقاد مظاهر ماضيه الذي يشـكل جزءاً من تكوينه الوجداني، فتضمنت القصيدة من ملامح الماضي ألفاظاً تعبر عن ماضيه الذي راح يفتش عنه في النورس الذي غاب عن أفق الساحل، وأشجار الغاف والعشب البري وأشجار السدر التي تغيرت جميعها عمَّا عَهِده.

ولـم يقف ابن حاضـر عند تغيرات البنيان أو المـكان، وإنما وقف كذلـك عنـد التحول فـي قيم إنسـان الحاضر الذي تخلـى عن مظاهر ارتباطـه الوجداني بتقاليـد ماضيه، بعد أن تمزقـت صلات وأواصر المجتمـع التـي تربط بين رفاق الحـيّ، بل وبين أولي الـدم والقربى، فتلون كل شـيء مع ثقافة جديدة كشـفت حتى عن الأسماء الانتماءَ إلى عروبتها، فيقول معبراً عن هذا الأسى من مرارة الواقع:[11]

على مضضٍ..

سأروي عنكِ يا أمي

روايات الغرام لعلني

أنسى إلى حينٍ تباريح الصبا

وألوذ بالنسيان عن همّي

أنا لم أعد يا أمّ بعدك ألتقي

برفاق حارتنا..

ولا خالي ولا عمي!!

تلّون كل شيء عندنا يا أمُّ..

سلمى أصبحت (سوسو)

وليلى أصبحت (لولو)

وشاعرنا الهلالي صار مشغوفاً

بتقليد الحداثيين يا أمي.

يعبر ابن حاضر عن إحساس الأسى ومرارة الاغتراب بتصدع مقومات هويته مع لكنات التغريب التي أصابت الألسنة، ولتمكين غايته الإبداعية اعتمد على ما تحمله بعض المفردات من دلالات، فتعبيره باسْمَي: (سلمى، وليلى) يشير إلى دقة اختيار هذين الاسمين بوصفهما من الأسماء التي تكررت في ألسنة شعراء العربية، فهما جزء من تراث الأمة وحافظة أهلها التي مسخها التغريب، وقد أضفى تعبيره: (شاعرنا الهلالي) قوة إلى هذا المعنى الذي أراد استحضاره، بما تحمله تلك السيرة من قيم وأصالة طالها المسخ وتشويه الهوية، وهي معانٍ تأتي متفقة مع شخصية ابن حاضر التي تكشف عنها قصائده وكتاباته النثرية التي دافع فيها عن هويته العربية والمحلية بوصفها جزءاً من كل، يضاف إلى ذلك رمزيته إلى الوطن بالأم التي تجمع كل أبنائها بوشيجة تقتضي الحفاظ عليها، غير أن الواقع كشف عن بواعث ومظاهر الشتات التي تلقي في النفوس شعوراً اغترابيّاً حادّاً.

وقـد ترددت لدى معتوق تلك الألفاظ المحلية من التراث الشـعبي، ولا سيما في ديوانه (طفولة) الذي سيطرت على تجاربه عاطفة الحنين إلى الماضي باسـتدعاء مـا في تلك الطفولة مـن ذكريات، وهو حنين امتزج بشـعور الاغتراب في واقع الحضارة الجديدة؛ ولذلك أتى تقديم ديوانــه إهداء لهذا الماضي بمــا فيه قائلاً: «إلى الزمن الذي لم يبق فيه إلا حرف على الورق».

والديـوان يأتي في عشـرين لوحة تحكي ذكريـات الماضي، حين يتحـدث معتوق عن الخرافـات الاجتماعية في: (أم الدويس) التي تقال لإخافة الأطفال وقت الظهيرة بالجن والأرواح الشريرة، أو يتحدث عن ذكريـات الصبا مع أبناء (الفريج) أي الحيّ، وهم يلعبون معاً (الصبة) وهــي لعبة شـعبية تلعب برسـم مربع علــى الرمل، و(الهولـو) التي كانـوا يلعبونها وقت الليل خاصـة، أو حين يتحدث عن بعض العادات الاجتماعية فيصور النسـاء وهن يحملن (المهفة)، وهي مِرْوحة تصنع مـن خـوص النخيل، وحيـن يضمن قصيدتـه عبارات مـن الأهازيج الشـعبية التي تقال مع هطول المطر بفرحة الأطفال وبراءتهم، فيقول في نهاية لوحته التاسعة:[12]

«دِقْ يا مطرْ»

واكتب لنا

عن سرك الساخر من أرصفة جامدة

وأنت طرْقٌ فوقها بلا حذر

«دِقْ يا مطرْ»

قد نستعير الملحَ، بعضَ الخبزِ

قِدْرَ الطبخ لكن الفرح

في كل صدر منك يمتد كأغصان الشجرْ

في كل بيت من عطاياك فرحْ

فليتنا لم نكبر الآن ولا البيت كبرْ

«دِقْ يا مطرْ»

«دِقْ يا مطرْ».

تجسد القصيدة أحد مشاهد الماضي حين كانوا يستزيدون من خيرات السماء كلما أخذت في هطول أمطارها، راجين الاستزادة من الخير بأهزوجتهم الشعبية – التي أوردها الشاعر في القصيدة ذاتها – قائلين: «دقْ يا مطر دقْ.. بيتنا جديدْ.. مرزابنا حديدْ، والليلة ليلة عيدْ.. ليلة أناشيد وسمر».

ومعتوق لا يستدعي الماضي في التعبير عن مشاعر الحنين إليه فقط، وإنما تعلو في أسطره نبرة شكوى من متغيرات الشعور الوجداني الذي افتقد فيه الشاعر شيئاً من أحاسيس السعادة في بساطة الماضي، رغم ما فيه من مظاهر ضيق العيش وشظفه، وهي سمة من سمات شعراء هذا الاتجاه الذين يضيقون بحياة المدنية الحديثة في مقابل نزوعهم إلى حياة البساطة التي تشكل ملاذاً يستعيضون به عن كل مظاهر الترف وبريقه، ولذلك كان تكرار الشاعر تلك العبارة لازمة يستعين بها على تصوير مظاهر تلك الحياة التي اختلفت معها

طبيعة الإنسـان في الشعور بالسـعادة وراحة البال، وما يربط الإنسان بأخيه الإنسـان، وهو في هذا التوظيف يتعامل بعفوية جعلته يحس في واقعه الجديد باختلاف فرض عليه اسـتدعاء موروثه الشـعبي للتعبير عن حاضره، دون تكلف أو تصنع، «إذ إنه يجب الحفاظ على شـعور درامي بالواقع، كما يجب أن يحافظ على ما في العبارة الشعبية التلقائية من انسـيابية وطبيعية، وخلاف ذلك تظهر القصيدة مرقّعة ذات نسـيج مضطرب غير منسجم»[13].

وقد اسـتعرضت الدراسـة في موضع سـابق منها قصيدة (تذكري مسـاءنا) لسـلطان خليفة حين تعـرض لتوظيف مظاهـر الطبيعة في التعبير عن عاطفة الحنين إلى الماضي واستدعاء لهْو الصبا وذكرياته بين أحضان الشـاطئ ومحاراته، وبين أشـجار الغاف والسدر ونبات الصبـار، وغيرهـا من مظاهر بيئته التي تلاشـت مـع مجتمع المدنية الحديث.

وأحمـد عبيـد أحد الشـعراء الذيـن وظفوا ألفـاظ اللهجـة المحلية فـي التعبيـر عن الحنين إلـى الماضـي الممزوج باسـتدعاء ذكريات الطفولـة ووداعتها، ومراتع هوى الصبا البـريء، فيقول في قصيدته (أترجعين):[14]

أترجعين للدروب حين يسقط المطرْ

وتركض الأشواق خلف حلمك الصغير في العراء

وينبت (الخُبَّيْزُ) في جوانب الزقاقْ

فيفرح الرفاقْ

وتنثرين ما قطفتِه من الأوراقْ

يحملها الهواء للنجوم

ويمطر السحاب فوق جفنك الصغير خفقة المشتاقْ.

يمضي الشاعر في أسطر القصيدة برسم ملامح الماضي ووداعة أحلامه وبساطة الحياة، في اللهو تحت زخات المطر، وعلى أمواج شاطئ الخليج، وفي دروب الزقاق، وبين غبار الطرقات بأحجارها المتساقطة من جدران البيوت، والشوق إلى الهجير والقيلولة، والأماكن القديمة.

وقد ضمن قصيدته ألفاظاً من بيئته، كما في عُشب (الخبيز) الذي ينبت بعد سقوط المطر، وسمك (الحاسوم) الذي كان يصطاده الصغار قرب الشاطئ، و(المطوَّع) الذي كان يتردد إليه الصبية لحفظ القرآن الكريم ومبادئ التعليم التقليدي، ورغم أن ما ذكره الشاعر وغيره من بعض مظاهر الحياة لايزال ضمن مكونات الطبيعة، كالشاطئ والمطر وأوقات القيلولة، فإن ذلك تحول إلى جزء من نمط الحياة الجديدة التي أدخلت ضمن مظاهرها كل ما تبقى من الماضي.

ويتضح مما سبق من نماذج تلاقي كل المعاني في باعث وجداني واحد وهو الحنين إلى الماضي، وإن امتزج هذا الحنين بمشاعر أخرى، كالشعور بالاغتراب، أو التعبير عن عاطفة الحب، أو اللجوء إلى الطبيعة، أو الهروب من الواقع، وجميعها معانٍ لها مدلولاتها الوجدانية والإنسانية التي يعبر الشاعر في بعضها عن هذا التحول الاجتماعي الذي أصاب وجدانه، فراح يهرب إلى ماضيه في تراثه الشعبي، ويستحث ذاكرته نحو ملامح يرى فيها ذاته الضائعة، ومن

ثــمَّ كانت تلك الألفاظ الشــعرية جــزءاً أصيلاً – مــادام أن توظيفها لم يطــغَ على بنيةِ القصيــدة التي تنتمي إلى الفصحــى – من التعبير عن همومهم ومشاعرهم الذاتية، رغم ما قد يكون في ذلك من غياب الصلة بين الشــاعر والمتلقي لعــدم فهم بعض الألفاظ الشــعبية، ولكن «ليس مــن حق القارئ أو الدارس أن يشــيح بنظره عنهــا بدعوى جهله بذلك التراث»[15]، وإن كان الشــعراء قــد حرصوا على تفادي ذلك بتوضيح دلالات تلك الألفاظ في هوامش قصائدهم.

أمــا عارف الخاجة وظاعن شــاهين فقد ضمَّنــا اللهجة المحلية في قصيــدة الفصحــى بعيداً عــن هذا الباعــث، وإنما أتى هــذا المزج في قصائدهم في سياق تعبيرهم عن الهمِّ القومي.

ففــي أحد دواوين الخاجة الذي جســد فيه انشــغاله العميق بهمومه القوميــة، يضمن في ثلاثة مقاطع من القصيــدة أبياتاً كاملة من اللهجة المحلية لا ألفاظاً فقط، فيقول متحدثاً عن شخصية ديوانه عليٍّ التهاميِّ الذي يصور بطولته:[16]

وتلاحقت حِقبٌ مُحنّات بمعولها

تلاحقه لتعرف ما يقولُ

مسعاه آونةُ الوميضِ الحرِّ

في أكمامه وطنٌ عليلُ

وإلى انبلاج غنائه الأوحدْ..

يفــرشْ فِــوادِهْ دفتَــرْ　　　　كلْ حرف يعلن حَرْبْ

يرفـع علــى كل بَنْدَرْ   صَرْخَهْ تِديــنِ الغَرْبْ

يــا دار عشــكج خنيرْ   يحفرْ ضلــوع الصبْ

يــوم اخذلوه العَسْــكَرْ   شــك ابشــكاه الــدربْ

مزج الخاجة بين شــكلين شــعريين: الشطر والســطر، ومستويين لغويين: الفصحى والعامية، وإن كنت لا أرى وجهاً فنيّاً يسوّغ تضمين تلــك الأبيات من الشــعر النبطي داخل القصيدة إلا رغبة الشــاعر في التعبيــر عن انصهــار اللســان الخليجي عامة والإماراتــي خاصة مع هــذا الهمّ العربي من خلال اللهجة، مثلما جعل إحساســه الذاتي مدخلاً للتعبيــر عنه من خلال الحديث إلى محبوبة تجســد فيها الوطن العربي معشــوقة يتغنى في صباها المتيمون، ولذلك نقرأ في تضمين آخر من القصيدة ذاتها هذا التغني قائلاً:(17)

يــا هـنـد لــو ســاعَــهْ   نـقـرا هــوى لِـديــارْ

كـم كِـثْـرَوا الـبـاعَـهْ   باعوا الوطنْ بالعارْ

الــــرّوح مـلـتـاعَـهْ   والـنـفـس فـيـهـا نــارْ

لا شـوف ولا طاعَهْ   الا ابكصاص أو ثارْ

ولم يبتعد ظاعن شــاهين في قصيدتــه (حوارية) عن هذا التوظيف فــي تضميــن اللهجة المحليــة التي أتت فــي موضعين مــن القصيدة، جعلهمــا في تنصيص؛ ليفرق بين مســتويي اللغــة، لأن ما ضمنه من أســطر باللهجة المحلية تكثر به ألفاظ فصحــى، وهو تداخل نلمحه في قصائدهم المسماة بالنبطية:(18)

«في القلب ناقش لك ضريح

في الروح حزنك لي دعاء

في الجرح اسمك حاملٍ همي

وعشقك نبع ماء»

كم تعبرين.. وتعبرين

من آخر الصوت المحاصر بالرماد

وتوهج الجرح القديمْ.

وفي الإطار العام لتجارب هذا الاتجاه نجد – فضلاً عن تكرار ألفاظٍ بعينها لدى شاعرٍ ما خلال مسار تجربته تشكل معها معجمَه الخاص – أن ألفاظها أتت مشتقة من معجم موضوعاتها الشعرية، كما بدا واضحاً من خلال النماذج السابقة في قصائد الشكوى، أو التعبير عن عاطفة الحب، أو التغني بالطبيعة، كما تداخلت مفردات تلك التجارب، حين تمتزج المرأة في التعبير عن القومية، وتمتزج ألفاظ الطبيعة بالتعبير عن عاطفة الحب، ومشاعر الشكوى والأنين، أو حين تمتزج ألفاظ الموت والفقد في التعبير عن وله العشق، وهو امتزاج لمفردات ينتمي معجمها إلى منبع وجداني واحد.

كما يبدو بوضوح تكثيف تلك اللغة الوجدانية من خلال عناوين الدواوين التي ترددت بين مصادر الدراسة، فضلاً عن عناوين القصائد ذاتها؛ إذ إن اختيار الشاعر عنوان ديوانه من ألفاظ تنتمي إلى هذا المعجم الشعري – رغم تعدد موضوعات الديوان الواحد الذي

قد لا تنتمـــي جميعها بالضرورة إلى موضوعات القصيدة الوجدانية – يكشف عن انحياز الشعراء إلى استخدام ألفاظ هذا المعجم الشعري في تصديـر أعمالهم، ليكون العنوان إحدى عتبات النص التي يدخلون بها إلـى تجربتهم، يضاف إليه أيضاً بعـض الإهداءات التي أتت في لغتها وفكرتها تدليلاً على عمق ارتباطهم الإبداعي بهذا الاتجاه.

ثانياً – التكرار:

للغــة في النص الشــعري وظيفتها الفنية التــي تؤديها بدقة تعبيرية بالغــة، ولذلــك فإن تكرار تلك اللغــة – بدءاً من الحــرفٍ وصولاً إلى الجملــة الكاملة – ينبغي ألا يخرج عن أداء هـذا الدور الوظيفي، وإلا أصبـح التكرار الذي لا يقتضيه البناء الشــعري عبئــاً ينوء به النص، وربما أفسد تفاعل المتلقي مع التجربة كاملة بكل فيها من قيم تعبيرية، «فأسـلوب التكرار يحتـوي على كل ما يتضمنه أي أسـلوب آخر من إمكانات تعبيرية، فيستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة إن اســتطاع الشاعر أن يستخدمه في موضعه، وإلا تحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة»[(19)].

فالتكـرار ينبغــي أن تكون له دلالته النفســية التي تجعـل منه بناءً جديداً، وليس إعادة بناء تتشــابه فيه الأصوات اللفظية، ولا يشعر معه المتلقي إلا بحشــو لفظيٍّ يفتقد القدرة على إقناعه بأنه أتى لإضافة قيمة فنية، وليس لملء فراغ، كما لدى الزمر في قوله:[(20)]

هــاتــي ثــغــور أمــانــيـك تقبلها
روحُ المعنّى المعنّى الصبُّ في شغبِ

هاتي الكؤوس كؤوس الأمنيات وفي

روحي اسكبيها وقومي ها هنا انسكبي

فتكــرار (المُعنّــى، وكــؤوس) لم يقدم مــا يخدم النص فــي جانبه الشعوري، فقد يستقيم به وزن، وقد يمنح النص نغماً موسيقيّاً، ولكنه لا يعطي دلالة فنية تثقل من المعنى في جانبه النفسي، «فتكرار جزء من عبــارة لا تحتم تكراره ضرورة نفســية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة»[21]، وهو ميل يتعلق باستقامة البيت في جانبه الوجداني، حين يشــعر المتلقي أنَّ ثمَّة تكلفاً انفعاليّــاً في القصيدة، انعكس في تكرار ما لا يقتضيه المعنى.

وتتعدد بنية التكرار في الدراســة الأســلوبية، بيــن تكرار الصيغة الــذي يشــمل الدواخل (كحــروف الجــر، وأدوات الشــرط والنداء)، والســوابق (كأحرف المضارعــة)، واللواحق (كالضمائــر المنفصلة والمتصلة)، والخوالف (كالتعجب والاستغاثة)، كما يشمل أيضاً تكرار الأســماء والأفعال، وهناك تكرار التركيــب الذي يتعلق بتكرار الجملة والمقطع[22].

وتســعى الدراســة في هذا الجزء منها إلى رصد الأنساق الأسلوبية التــي يأتــي فيها التكــرار موظفاً فــي التعبير عــن التجربــة بأجوائها الشعورية، وأولى تلك الأنساق هو تكرار حرف الجر الذي أتى معبراً عن اســتغراق الشــاعر في معانيه، فهو ينفذ بهــذا التكرار إلى دواخل الذات ومكنونات الإحساس، كما لدى عبدالعزيز إسماعيل في قصيدته (مسافاتي أنتِ) التي يقول فيها:[23]

سنوات مرت منذ عرفتكِ

لا أذكرها

إنـي قد أُنسيتُ العدَّ

لكنـي أذكرُ

أنك حاضرة كلَّ الوقتِ

بنبضِ القلب

وفي رعشاتِ اليد

في الليل إذا عسعس

في نفَس الصبح

وفي المجهول الممتد

في أغنية البحّار الحالمِ

في زبَدِ الموجِ

وفي دفءِ الوعد.

تبرز قيمة هذا التكرار فيما يؤديه من دلالة نفسية لدى الشاعر، فهو يعبر عن هذا الحضور المتمكن في ذاته، ويحاصره بالحضور الحسي في نبضات قلبه ورعشات يده، والزمني في الليل والصبح، ومع كل تكرار يتجدد ذاك الإحساس بالحضور الذي يمتد حيث لا نهاية في طيات المجهول، وفي ترانيم بحَّار تتسع أحلامه باتساع البحر، وفي دفء انتظار الوعد الجميل، ليعبر بهذا التكرار عن نفاذ الإحساس إلى

دواخله، وتمكنه منه، واستمرارية مشاعر الاشتياق لديه.

ويستكمل الشاعر في القصيدة ذاتها تكراره الدال على هذا الاستغراق في معايشة عاطفته مع كل تباينات الأحوال؛ ليعيش بهذا النفاذ العميق شعوراً مسيطراً عليه، سواء في حال وعيه، أو في حال افتقاده الإدراك كذلك:[24]

حاضرة أنت

بكل زوايا الكون

بكل دهاليز الوعي

وباللاوعي

بكل المنعطفات

برغم البعد.. برغم الصدِّ

أغمض عيني فأراكِ

وأهرب منكِ إليك

عليك أخافُ

ومنك أخافُ.

والقصيدة تنزع إلى حس صوفي يتسق مع معنى الحلول والحضور الذي تعبر عنه برؤى وجدانية يحلق فيها الشاعر في مدارات الكون بين المعلوم والمجهول، بالوعي والحلم، وينغمس معها ضمير (الأنا)

في تعبيره الوجداني عن الوجد والشــغف، «تلــك الأنا التي تتوحد مع العالــم مــن حولها بما فيــه من كائنات، إشــارة إلى وحــدة العالم ماديّاً وإنسانيّاً»[25]، فالشاعر تتراءى له محبوبته في مظاهر الكون التي دخل معها في وحدة تعبر عن الاندماج بينهما، وهو ما يعكس في تكرار هذا الضمير الانغماس التام في ذاك الشــعور الصوفي الذي يمكن أن يرى بــه محبوبته فــي كل زوايا الكون، فتتجلى أمــام عينيه بإدراك بتجاوز حدود الرؤية البصرية.

أمــا العبودي فــي قصيدته (لو تأخــرت) فاكتفى فــي توظيف هذا التكرار بالتعبير عن نفاذ الإحســاس إلى حنايــاه فقط، دون الوحدة مع مظاهر الكون:[26]

في طريقي.. في شهيقي.. في فمي
في ضلوعي.. رئـتــي.. في كبدي

وقد يأتي تكرار حرف التشــبيه للتعبير عن تنوع الرؤية الوجدانية لدى الشاعر، كما لدى سيف المري في قصيدته (طيور) التي عدَّد فيها صــورة محبوبته بتنويع بياني يعكس ملامحها المنطبعة في ذاته، فهي لديه تشبه الغيداء، وصباح العيد، وتفتح النوار، والورد، والدنيا بإجمال بعــد تفصيل، لتجتمع تلك الصــور الجزئية في معنى واحد، وهو بهجة الحياة وانشراح النفس بها:[27]

كأحلى ما تكون الغيدْ

كصبح العيدْ

كما يتفتح النوارْ

كورد في بياض نهارْ

أراك كأنكِ الدنيا

معاني القصة الأولى

وسحر النظرة الأولى

ويتـردد فـي قصائدهم تكرار الضميـر الذي يأتـي تكثيفه في بنية القصيدة تعميقاً للشـعور الذاتـي الذي تعبر عنه، فيجعـل المتلقي أمام إلحاح الشـاعر على الدخول إلى ذاتـه وعوالمه الخاصة بما يعاني من أحاسـيس وما يريـد البوح به مـن رؤى، «فأهمية الضميـر تأتي من أهميـة مرجعه لأنه يشـكل – على نحـو من الأنحاء – عالم الشـاعر وحـدود رؤيته الخاصة»[28]، فنقرأ لدى سـلطان العويس في مقطوعته (فديتك) تكرار ضمير المتكلم الذي أتى تعبيراً عن مظاهر الوجد التي يعانيها:[29]

أنا الظامئ الولهان في ظلِّ دوحة
تنشقها العشاق في كل أسطري

أنا «قيس» يا «ليلى» أنا العود عازفاً
أنا «القدر» المكتوب في اللوح فأمري

ومع أن التكرار قد أتى تنويعاً يوصِّف أشـكال العاطفة، وانشـغال المحـبِّ بمحبوبته بما يعمق الإحسـاس بهذا المعنـى لدى المتلقي، فإن الشـاعر اعتمد في تكـرار الضمير مـع تلك المظاهر علـى بناء فني متدرج، في نسـق متتابع الأثر، يسلم بعضه إلى بعض، ليظهر الشاعر معاناتـه مع صبابة غـدت في تصاعدها قدراً، فمـن الطبعي أن يكون

عشــق الظامئ الولِه الذي غدا بحبه زهراً يتنسم العشاق عطر قوافيه، رمــزاً ونموذجاً أعلى لتلــك العاطفة الوجدانية أمام غيره، بحيث يماثل في التاريخ قيســاً وتماثل هي ليلى، وهو معنى قدريٌّ أراد الشــاعر أن يســتدعي مــن التاريخ نموذجه للتعبير عن أنــه لا مفر من ذاك المعنى الحتميّ، وهو ما نلمحه أيضاً في قصيدته (الحب) التي يقول فيها:[30]

أحببتُ أحببتُ يا «ليلاي» فاستمعي
دقــات قلبي إذا مــا هـاتـف رُفِعـا

ففي عيونك إبـحـاري وأشرعتي
أهدابها.. والهوى من سحرها صُنِعا

فضمير المتكلم الذي تكرر في (ليلاي، قلبي، إبحاري، أشرعتي)، يضــاف إليه تاء المتكلم الذي تكرر مرتين فــي الفعل (أحببت)، تعبيرٌ عن هذا المعنى الشعوري الذي يعمق معنى القدر الحتمي الذي لا فرار منه، ويعكس الإبحار وأشــرعته تعلقاً وجوديّاً بهــذا المصير، ومن ثمَّ كان تكرار الضمير الذي اســتهل به الشــاعر مفــردات قصيدته تنبيهاً يستثير قلب (ليلاه) لذلك المعنى.

وقــد يأتي ضميــر المتكلم تعبيراً عــن نزعة (الأنــا) التي لا تعني نرجسية أو استعلاء، وإنما تعني الانغماس في الذات، واندماج الشاعر في مظاهر الحياة من حوله، والبوح برغبة دفينة في امتلاك ما يشــبع وجدانه، تدفعه إلى الإلحاح على تكرار الضمير، كما لدى القاسمي في إحدى قصائده التي يقول فيها:[31]

لي عطرك الفواح ما بُعِث الرجا
ومــداك مــا أدنـــى إلـــيَّ مــداكِ

لي كل ما تحوين سِحركِ والصبا
ودلالُ حُسْنك واختلاجُ خطاكِ

لي من شفاهك خمرة عربيدة
تدعو إلى عَبِّ العبير الزَّاكي

مــا يظهر فــي النص من نبرة (الأنا) المتكــررة في مقاطع الأبيات ليــس تعبيــراً عن اســتحواذ فعليٍّ، وإنما هــو تعبير عــن رغبة كامنة فــي إدراك تلك المحسوســات، بــأن ينعم بعطرها الفــواح، وما تحويه من ســحر وصبا، ودلال الحســن، واختلاج الخطى، ورضاب الشــفاه المُســكر، فهي في وجهها الحقيقي تعبر عــن أمنياته في الانغماس بين تلك المظاهر الحسية التي تشبع وجدانه، وتروي ذاته العاشقة.

ويلاحظ أن الشــاعر الوجدانــي في التعبير عن رغبته في إشــباع عاطفتــه التــي تظهر مــع تكرار ضميــر المتكلم، كثيراً مــا يربط بين الطبيعة والمرأة، وهي ســمة أســلوبية تلتقي مع طبيعة تجارب هؤلاء الشــعراء الذين يمتزج لديهم إشباع عاطفة الحب بالاندماج مع مظاهر الطبيعة من حولهم، وهو ما نجده لدى القاسمي أيضاً في قصيدة أخرى يعبر فيها بتكرار الضمير عن هذا المعنى:[(32)]

لي السماءُ الضحوك.. والبلبل الصا
دح والغصن راقصاً للرياحِ

لي هديرُ الأمــواج عبر غُدوّي
في رحاب الهوى وعبر رَواحي

حيث ذقتُ الهوى ولم أدرِ معنا
ه سُــلافــاً بــريــئــةَ الأقـــداحِ

زرع الحبَّ في فـؤادي للناس
وروَّى مـن الـحـيـاة التياحي

وأرانـي صحراءها وهي جردا
ء جناناً تندى بطلِّ الصباح

تكرار ياء المتكلم يجسـد تعلق الشـاعر الوجدانـي بثنائية الطبيعة والحب التي يبوح فيها برؤية ذاتية يمتزج فيها عشـق الوجود وعشـق المرأة، فمع أن التكرار يوحي بنزعة الاستحواذ، ولكنه في حقيقة الأمر يعبر عن كوامن ذاته التي تتطلع إلى إشباع إحساسه بهاتين العاطفتين، فـي إلحـاح – بتكرار الضمير وأسـلوب القصر – يكشـف عن رغبة حادة بهذا الشـعور، فكأنهما له وحده، ينغمس بذاته فيهما، ينعم بالهوى الـذي يروي فؤاده بالمعاني الوجدانية، وينتشـي بالطبيعة في سـمائها الضحـوك، وبلبلها الصـادح، وغصنها الراقص مـع الرياح، وهدير أمواجها الهادر، ليكشـف في الحقيقة عن عالمه الخاص الذي يلوذ به، ويتمنى أن يعيش فيه رغم ادعاء امتلاكه واستحواذه.

وأتـى تكرار ضمير المتكلم لدى هدى الزرعوني معبراً في ظاهره عـن أنها من تمنح العاشـق مصدر الحياة لا فقط الإحسـاس بها، بينما وراء تلك (الأنا) المتكررة قلب أنثى لا تعرف الحياة بدون ذلك الحب، فهي الزهرة التي يروي بقاؤه نضارة فؤادها:[33]

نم في فؤادي زهرة..

فأنا المياهُ

أنا الهواءُ

أنا الشعاعُ

وغصن قلبي أخضرُ

وغناء أوردتي أصيلُ.

فصـوت الأنا الذي يعلـو في القصيدة يتحول بتكـرار الضمير من مجرد التعبير عن موقف شعري في حوار طرف إلى آخر، إلى موقف نفسـي لتوسـلات الشـاعرة وأمنياتها، ومن ثمَّ فإن التجربة وفق قراءة تفسـير هـذا التكرار هـي حديث إلى الـذات وإفضاء إليهـا، وإن أخذ التعبير عنها صورة خطاب الآخر، وهو تفسير قد يمنح المتلقي تجاوباً أكثر وأعمق مع التجربة، إذ إن من شـأن الوقوف «على مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعرية أن يصبح المتلقي ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار»[34].

وفي ضمير المخاطب كثيراً ما يأتي التكرار تنويعاً للرؤية الشعورية التي يراها الشاعر في مخاطبه، فالمدني في قصيدته (الصباح الناهض) يعبـر في تكـرار ضمير المخاطب عن تنوع الصـورة الوجدانية التي يرى فيها محبوبته:[35]

دفء الربيع الطفل أنت.. ونشوة الأمل الرقيق

تاهت بك الأنسام نافحة بأنفاس الشقيق

وترنح النغم الشجي بحسنك الزاهي الأنيق

حلم العذارى أنت والسحر الملون بالبريق

منك الصباح رنا ومنك تنهد المسك الفتيق

يفيـد التكرار التـرادفَ بين صـورة المحبوبة وبيـن المعاني التي تتجسد فيها أمام عيني الشاعر وإحساسه، فهي لديه دفء الربيع، ونشوة الأمل، والحسن الزاهي، وحلم العذارى، ونور الصباح، وفوح المسك، وهـذا التنوع الذي أتى في تكرار ضمير المخاطب في (أنت، والكاف) اسـتظهارٌ لرؤى وجدانيـة تلتقي في باعثها وهـو عاطفة الحب، وفي مصدرها وهو الطبيعة، بما يؤكد معه أيضاً لازمة الامتزاج بينهما.

ولكي يعمق الشـاعر بوسـائله التعبيريـة معناه في بنيـة التكرار؛ وظَّف أدوات فنية أخرى، كالتوكيد بأسلوب القصر في تأخير الضمير المنفصل بالشـطر الأول، وتقديم الضمير المتصل في الشطر الأخير، ثـم ما يحمله هذا التنوع بين ما هو حسـي ومـا هو معنوي في مظاهر تلك الرؤى.

أما سـلطان خليفة في قصيدته (دنيا الهوى) فقد مال في تعبيره عن تنوع تلك الرؤية الوجدانية إلى نزعة حسية، قائلاً:[36]

أنت الهوى كل الهوى يا لهفتي
أنـت الجمـال بعطره الفتاكِ

أنـت النعيم تجسدت أشكاله
في جيدك البلور.. في مـرآكِ

أنت الشباب الغض أنت عبيره
أنت الرحيق فمن ترى ينساكِ

فالنعيـم في إجماله هـو عاطفة الحب، وفي تفصيلـه التمتع بالجمال الذي يتجسد في مظاهر حسية تفتحت لها حواسه، ومع كل تكرار لضمير

المخاطب تتنوع تلك المحسوسات في إدراكها، وهو ما انطبع في انفعاله الشعوري الذي عبر عنه تكرار ضمير المتكلم في القصيدة ذاتها:[37]

أنا من رأى فيكِ العبير وشهده
أقسمتُ لا شهد بغير شفاكِ

أنا من رآك بعينه وبقلبه
أحلى الأماني يوم أن ألقاكِ

أنا فيك موصول الحنين بخاطري
دنيا من الأحلام حين أراكِ

فالشاعر لا ينفصل عن خواطره في معانقة تلك المحسوسات الشمية واللمسية والبصرية التي جاءت مع ضمير المخاطب، فأتت رؤية العين والقلب في اللقاء تعبيراً عن التعانق بين المرئيات البصرية والمدركات الوجدانية، بتنوع أخذ مصدره من تكرار الضمير؛ ولذلك كانت الأحلام والأماني استعاضة يعيش فيها الشاعر أحاسيس النعيم حينما يغيب عن عينيه مصدرها الحسي.

وقد عبر الشاعر عن هذا التنويع بالرؤية الوجدانية في جانبها الآخر، من خلال تكرار ضمير المخاطب المنفي، ففي قصيدته (سراب كذوب) لا يرى إلا مشاعر قاتمة تشتق من مظاهر الطبيعة مفرداتها:[38]

فما أنت إلا سراب كذوب
وعمّا قليل أرى ينجلي

وما أنت إلا كزهر الخريف
تجف وتجرف في الجدولِ

وما أنت إلا كبعض الوعود

كثيراً تخيب مع المقبلِ

وما أنت إلا رخام بسفح

ولولا القصائد لم تجتلي

يعبر تتابع الضمير المنفي عن رؤية ناقمة تنطبع ملامحها في وجدان الشاعر، وتلتقي – رغم تعدد مظاهرها – في علاقة واحدة وهي التلاشي الذي يرتبط فيه الآني: في خداع السراب، وزهرة الخريف، والوعود الخائبة، بالآتي: في الانجلاء، والذبول، وانكشاف الزيف، وقد أتى أسلوب القصر بالنفي وإلا الاستثنائية لتمكين دلالة هذا التكرار، فهي رؤية مقصورة على حقيقتها لديه، ومع هذا التكرار اللفظي والأسلوبي يأتي التكرار البياني في صور لا يحيل تتابع أنماطها إلا إلى معنى شعوري واحد، فضلاً عن تكرار النغمة الصوتية الثابتة في الرويِّ.

ويمثل تكرار الكلمة أحد الأنماط الأسلوبية لدى شعراء الإمارات في تكثيف شعوري لإيحاءات تلك الكلمة، واستدعاء ما يرتبط بمعانيها في سياق القصيدة، وفي ذلك توجيه أيضاً للمتلقي؛ كي يقف عند دلالات تلك الكلمة في سياق النص، «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة»(39)، وهذه الدلالة بطبيعة الحال لا تنفصل عن بقية معاني وأفكار القصيدة، ولكنها قد تشكل في تكرارها البؤرة المركزية التي تلتقي فيها مرامي الشاعر.

فابن حاضر في قصيدته (أيام يعرب) يعمد إلى تكرار يلتقي فيما

يتضمنـــه من معنى مع أفــكار القصيدة، وهو معنـــى الحرية بمفهومها الإنساني الواسع:[40]

أحـــرارُ أمـتـنـا أحـــرارُ أمتنا
ماتوا وعاش الجبانُ القَرْمُ والنَّزِقُ

الأبيــات مليئة بأوجاع واقع العربيِّ الذي لم يعد بين يديه رجاء ولا أمــل، فمعينه جفَّ، ومفاخره تلاشــت، فما من مــاضٍ يتكئ عليه، وما مــن حاضر ينطلق منه نحو أفق مســتقبله، فهو فــي حكم الفناء، عاجز في مآســيه وأدوائه، ثم يكثف الشــاعر معانيه في بواعث هذا التلاشي والانكســار وهــو افتقاد أبنــاء تلك الأمــة مفهوم الحريــة التي يتحرر صاحبها من انكساراته، ويتمرد على وهْم واقعه.

وقد وازن الشــاعر بين التكــرار اللفظي في الشــطر الأول، وبين تكــرار صورة الجبان في التقســيم بالتفصيل بعد الإجمال في الشــطر الثاني، ففي مقابل تكرار موت هؤلاء الأحرار، يأتي التكرار في معنى الجُبــن الذي تتكرر صورته فــي أحد رجلين: القرم – وهو المعظَّم من الرجــال – يتوارى في وهم عظمته وخيلاء ماضيه، والآخر: النزق – وهــو الطائش في جهل وحمق – فــالأول لا يفيد، والآخر قد يضر من حيث يريد أن يفيد، وكلاهما عدم.

وتلــحّ جويرية الخاجة على معنى الاســتيطان للتعبير عن معنى لم تبتعد فيه عن مراد بيت ابن حاضر، وهو التعبير عن ألوان الانكســار والهوان التي تحتشــد بها حياة العربي، والوهم الذي يخادع به نفسَــه، حين يقاوم مغتصبي حقه بشــعارات يرســمها على جدران مدينته التي تئن من قيود تتسلل إلى الدماء والأفكار والأرزاق:[41]

بلادنا مستوطنة

دماؤنا مستوطنة

أفكارنا مستوطنة

أرزاقنا مستوطنة

ونحن لم تزل بنا أصابعٌ مراهقةْ

«نحارب الاستيطان».

وتعبر رهف المبارك في تكرارها عن لحظة شـعورية تتشـكل مع مشـهد الوداع، لتضيء أمامنا دواخلها فـي تلك اللحظة الوجدانية، من خلال التركيز على مثيرات هذا الإحساس الذي يأتي مع مشـهد يهيج في الذات أشجانها:[42]

وداعاً.. كم تزلزلني	وتهمي أدمع القمرِ
وداعاً.. كم تبعثرني	حكايا الصبرِ والضجرِ
وداعاً.. عمري المنثور	بين الحلِ والسفرِ

وقد ينتقل التكرار في بعض ألوانه من الكلمة إلى العبارة، فيأتي في أكثر من كلمة متتابعة في الشطر أو السطر الواحد، وفي هذا الشكل قد يعمد الشاعر إلى تكرار العبارة دونما تغيير فـي أي من كلماتها، وقد يغير في بناء التركيب، «فيتصرف الشاعر فـي طريقة التكرار ذاتها بالتداخل في العنصر المكرر والتصرف في صياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة»[43]، وهو ما نجده لدى إبراهيم محمد

إبراهيم في قصيدته (الجد الحفيد) التي يصبّ فيها إحساساً ساخطاً على واقع أمة يراها بشعوره الناقم أمة الخزي والبلادة:[44]

آه يا عصر التناسي

آه يا عصر التغاضي

آه يا عصر البلادةْ

تسخر الأحداث منا، يا لقومي

فَقَدَ الجمرُ اتقادهْ.

يتتابـع تكـرار العبـارة في ثلاثة أسـطر، وفي كل مـرة يتصرف الشـاعر في صياغتها بإضافة كلمة جديدة تتسق مع المعنى العام رغم اختلاف اللفظ، فالجامع في الدلالة المعجمية بين (التناسـي والتغاضي والبلادة) عدم المبالاة.

ويظهر تفكيك هذا التركيب ما فيه من جماليات، فتكرار اسـم الفعل الـدالّ على التوجع ثلاث مـرات؛ يأتي لإظهار زفرات أسـى وهموم تتكرر مع إلحاح شـعوره على البـث بها، «فإذا وجع القلب لما أصيب به من أسـى، وجد في تكراره للفظ البـث راحة، تحل مكان وخزة من وخزات الهمِّ التي يتضور بها فؤاد المهموم»[45].

ويأتي تكرار النداء مع كل شطر مجسداً في حقيقته استدعاء البديل، ورغبـة حادة في الخـروج عن مدار هذا العصر بمـا فيه، فقضيته إذاً قضية زمنية بأشـخاصها وبكل ما فيها مـن أحداث، فالمعاناة تأتي من عمـوم الظـرف الزمني الذي يعيش فيه؛ ولذلـك كان تنويع مظاهر ما

يتضمنـــه المنـــادى مـــن خلال علاقة الإضافـــة – بما تعبر عنـــه نحويّاً مـــن الترابط بين المضاف والمضاف إليه – بينه وبين معاني التناســـي والتغاضـــي والبلادة، كاشـــفاً عن بواعث هذا التوجـــع المتكرر مع كل صياغة، ومبرراً لتلك المعاناة.

ولـــن نبتعد عن هـــذا المعنى لدى كريم معتوق فـــي قصيدته (غزة) التي ينوع فيها مظاهر هذا التردي الذي اعتادته أمته، وإن آثر معتوق البعد عن المباشـــرة في تقديم معانيه، فأتى خطابه الشعري أكثر اقتراباً من الذاتية:[46]

من أين أبدأ قلتُ الموت ملحمة

فاطلق يراعك واختر لون محرقتي

إن الشعوب رســـالات يكفنها

حب السلامة فاعتادي على لغتي

إن الشعوب منارات ويطفئها

حب السلامة كوني أنتِ أرغفتي

إن الشعوب صباحات يبددها

ذل النعيم إذا ما ابتلَّ بالعنتِ

اختار الشاعر الواقع لا الهروب منه منطلَقاً للتعبير عن معناه، فهو حيـــن يختـــار موته إنما يختـــار مصير أمته التي اعتـــادت الجبن وحب السلامة في نعيم واهٍ يكسوه الذل والعنت، دون أن يكون رفضه وتمرده علـــى هذا الواقع مبـــرراً للانفصال عن مصيرهـــا، وكأنه يرى أن من ينتمي إلى تلك الأمة بواقعها لا يستحق غير هذا المصير.

وأتــى تكرار (الشــعوب) بــأداة التوكيد لازمة يتنــوع فيها مظاهر المــوت؛ لإســقاط المعنى علــى أمته، فهي شــعوب ماتت رســالاتها، وأطفئــت مناراتها، وتبــددت صباحاتها، وأتى تكرار (حب الســلامة) بوصفه الباعث، فكان جزءاً من صياغة التركيب.

أما أحمــد عبيد فكان تكرار عبارته إلحاحــاً على حاجته الوجدانية إلــى (ملهمة) جعلهــا عنوان قصيدته، فينوع في هــذا الإلهام الأنثوي، بين ســحر القصيد، ونغم أوتار إحســاس ذاته، وســحر الهمسات على مسامعه، وجميعها أحاسيس تفجر شاعريته:[47]

أحــتــاج ملهمة أنــثــى تجاذبني
نبض القصيد الذي يغفو على السحرِ

أحــتــاج مــلــهــمــة أنــثــى تعلمني
كيف الأنامل منها تحتوي وتري

أحــتــاج مــلــهــمــة أنــثــى تخبرني
ما تترك الأحرف النشوى من الخدرِ

ويكثر في التعبير الوجداني تكرار الأساليب الإنشائية؛ اعتماداً على قــوة العلاقة بين أغراضها البلاغية، وبين الانفعال الشــعوري في هذا التعبير، ويحتشد الشــعر الإماراتي بأشكال عدة من هذا التكرار، وفي مقدمتهــا النداء الذي يأتي في مشــاعر الحنين إلــى الماضي، والتلهف إلــى الذكريات التي تتداعى في وجدان الشــاعر، والإفضاء بما يجيش في النفس من أحاســيس، كما في تكرار أســلوب النداء لدى إســماعيل عبدالعزيز في (وإذا الموءودة سئلت) التي يستدعي فيها ذكرياته بحنين يمتزج بأوجاع التذكر:[48]

يا أمَّ أشجارنا يا ساح ملعبنا

ويا ظلالاً به أطفالنا كبروا

يا رفقة العمر يا تاريخ تربتنا

ويا نداءً من الأعماق ينهمرُ

رغـم اختلاف لفظ المنادى فإنه واحد في معناه مع كل تكرار، فهو ينادي شـجرة (الرولة) التي يسـتدعي معها الذكريات؛ ليشبع في نفسه أحاسـيس الحنين إلى ماضيـه في لهو الطفولة، وأسـمار الصبا، فهي إذاً جزء من الذات، يتردد صداها في الأعماق، وليسـت مجرد سـاحة تغيرت وملامح تبدلت، ومن ثمَّ كان تكرار نداء تلك الشـجرة بميدانها ترجيعـاً لهذا الصدى الآتي مـن أعماق ذاته، ففي مثـل تلك اللحظات الوجدانية يكون التكرار بالأسـماء والأماكن والأشخاص «التي أثارت الحنيـن وامتلكت زمام العاطفة، وهي أنّـات تتكرر أو دموع تتابع، لا نملـك وجداننا أمام استرسـالها أن يهتز يـردد صداها، كأوتار معزف حزين»[(49)]، ولذلك راحت زينب عامر في قصيدتها (تداعيات من حنين الرمل) تلبـي ذاك الحنين الجارف إلى الماضي، ومظاهر الطفولة في تكرار أسلوب نداء المرابع التي عاشت فيها أحداث هذا الماضي:[(50)]

أيا حنين الرملِ

يا دعة الطفولةِ..

يا ليالٍ في مرايا الأنس عمراً

إذ تَسامَرْنا

لهَوْنا

واصطحبنا فضة القمر الشفيفةِ

يا لضحكتنا الظريفةِ.

تستلهم الشاعرة في تكرار ندائها ما يلبي شوقها إلى مراتع الماضي، حيث بساطة الصحراء، ووداعة الطفولة، وسمر الليالي في ضوء القمر الشفيف، وضحكة القلوب البريئة، فهي تستدعي بتكرار النداء ما يشيع في مجمل القصيدة من بواعث عاطفتها.

ولأن الحنين والنسيب يلتقيان في استئناس الشاعر بما يثير في وجدانه بواعث الاشتياق، والتلذذ بما يذكر في نداءاته من أماكن وأشخاص، وما يتعلق بهما من ذكريات، نجد لدى طلال سالم في قصيدته (حورية الربى) تكرار النداء إلى حوريته، ليشبع وجدانه بالمنادى، وبث لواعجه إليها:[51]

يا من هفت لوعودها الأجواءُ

واستلهمت من ظلها الأفياءُ

يا من رضيت لي الصبابة والجوى

وكأن صوتي بالسهاد غناءُ

يا صبح ليلي وارتجاف مشاعري

يا وعد عمري والوصال عناءُ

ومن الأساليب الإنشائية التي أتى فيها التكرار صيغة الأمر، ومع أن الشاعر قد لا ينتظر من وراء هذا الفعل تلبية مباشرة لمضمون أمره – إذ لا يأخذ الأمر فيه معنى الإلزام بسلطة فوقية تمكن الآمر من فرض مراده، فقد يكون التماساً أو استعطافاً، أو رجاءً، إلى غير ذلك

مــن الأغــراض التي يخرج فيها فعل الأمر عن معنــاه الحقيقي – فإنه يكثف في تكرار صيغته إلحاحاً على البوح بغرض هذا الأمر والباعث النفســي وراءه، كما لدى ابن مصبح الذي يكرر الفعل (دعيني) ســت مــرات في قصيــدة لم تتجاوز العشــرة أبيات، لأنه يرجو ما يشــبع به وجدانه:[52]

دعيني فيك أنظم من فـؤاد
قريضاً صيغ كالدر الثمينِ

دعيني أرسـل العبرات مني
وأمـزجـهـا بترجيع الأنـيـنِ

على عهدي وإخلاصي وحبي
ولـو أوديــت بالعهد الأمـيـنِ

دعيني أشهد الأكــوان طـراً
بأنك أنت في مجرى عيوني

أحبك ما جرى نفسي بروحي
وفيّاً مخلصاً.. هل ترحميني؟

أتى تكرار الفعل تقوية لعاطفة يلتمس بها الشــاعر معايشة مظاهر الحــب التــي يتقلب فيهــا بين هذا المعنــى، وهو ما يدخل فــي التكرار الصــوري الذي يعمل على إشــاعة اللون العاطفــي لمضمون الأبيات جميعهــا، فينصبُّ التكرار على تمكين تلك العاطفة في النص، «فنرى فيــه القصــد إلى تقويــة المعنى العام، والصــورة، والبنيــة التي عليها القصيدة، أقوى من القصد إلى تقوية معنى خاص تفصيلي يرتبط ببيت

واحـد، أو فكرة واحـدة»[53]، فالمعنى العام لدى ابن مصبح هو التعبير عن حالة شعورية يعايش فيها مظاهر تنوعت مع تكرار فعله، بينما في قصيـدة (يا ربة الأمجاد) لجويرية الخاجة – على سـبيل المثال – نجد تكراراً لا تقصد منه إلا تقوية فكرة البيت الذي أتى فيه:[54]

فالخزي فوق الخزي نسجٌ من لظى
هل شبَّ عـودك أم تـأزّ نخاعُ؟

فلتخجلي.. ولتخجلي.. ولتخجلي
وليستر الـعـار القبيح قنـاعُ

فالشاعرة في القصيدة تبكي الواقع ونكساته، وتعبر عن حرقتها من سلام المغلوب على أمره، وتستنطق القدس وضمائر أبناء الأمة، وهي معانٍ تتسـق مع تكرار فعل الأمر في البيت، من ارتباط الشيء بسببه، وقـد مهّد لـه – إلى جانب ما مضى من أفـكار – تكرار معنى الخزي المتراكـب بعضه فوق بعض، غير أن التكرار لم يأتِ تصويراً للفكرة الأساسـية فـي القصيدة، وإنما هـو إلحاح على تعميـق إحدى أفكارها التـي لا تنفصل بطبيعة الحال عن بنيتها الكلية، وهذا قَطْعاً لا يقلل من الوظيفة الفنية لهذا التكرار، وإنما يتكامل مع الفكرة الجزئية التي تكوِّن مع مثيلاتها الفكرة العامة للقصيدة.

والاستفهام من أكثر الأساليب الإنشائية تكراراً في القصيدة الوجدانية لدى شـعراء الإمارات، اعتماداً على ما يقدمـه في خروجه عن معناه الحقيقي إلى معانيه المجازية التي تتسق مع طبيعة التعبير الوجداني في شتى موضوعاته الشعرية، لأنه يمنح النص مع صيغه المختلفة – رغم أنها تسـاؤلات لا تبحث عن إجابة لدى المخاطب – توتراً يثير المتلقي

للتفكر فيما وراء هذا التساؤل المجازي، فنقرأ لدى العتيبة – على سبيل المثال – تلك التساؤلات الوجدانية التي تتوالى في أسلوب استفهامي متتابع، يصور انفعالاته التي تعكس حيرته وتعجبه:[55]

لماذا مع الليل أَلقَى سلامي
وأصمت رغم جمال الكلامِ

أفي الليل غير الظلام الحزين
فكيف أصادق حزن الظلامِ

وكيف ألاقي مع الليل صفوي
وأفقد في الفجر كل انسجامي

يفتتح الشاعر القصيدة باستفهامه الذي يحمل معه حركة ذهنية تثير شغف المتلقي، فشتان بين أن يقول: «مع الليل أَلقى سلامي»، فيكون تقرير الشعور خالياً من الإثارة التي يحدثها الاستفهام، وبين أن يستفهم بعلامات التعجب والاندهاش عن السبب الذي به يجد طمأنينته مع هذا الليل، وأن يدعو المتلقي إلى التفكر في تلك المفارقة، حين يصادق الظلام الحزين، ويجد فيه منادمه، ومن ثمَّ فإن هذا الاستفهام يفتح حواراً بين الشاعر والمتلقي، وكأنه يتساءل معه، رغم اختلاف حدة الشعور لديهما، فضلاً عن أنه قادر على تخطي الوظيفة البلاغية للاستفهام المجازي، إلى تفسيرات النص وإيحاءاته التي ترتبط بنفسية الشاعر الذي يناجي في الليل غرامه، ويلامس فيه ذاته العاشقة، لأنه يجد فيه خلوة المحب، بينما يقطع الفجر عنه تلك المناجاة والمنادمة.

وبهذه الكيفية التي يحدثها الاستفهام من إيحاءات، وتوتر فني ناتج

عن تفسير هذا الأسلوب وعلاقته بانفعالات الشاعر فإن تكراره لا شك يؤجج هذا الشعور، حين يتوالى أسلوب الاستفهام، سواء أتى بصيغ تختلف باختلاف بواعث هذه التساؤلات ومدلولاتها، وكأنه محاصر بتكرار تلك الأدوات بما يثير انفعالاته، أو أتى تكرار أسلوب الاستفهام بأداة واحدة، كما لدى الزمر في قصيدته (أهذي أنت؟!) التي يقول فيها:[56]

أأنتِ أنتِ المنى الظمأى التي سكنتْ
حشاي حتى قضيت العمر هيمانا؟!

أأنتِ أنتِ التي ذابت على شفتي
حتى غدت نغماً بالحب ريانا؟!

فالتكرار لم يأتِ في الأسلوب الإنشائي فقط، وإنما أتى أيضاً في أداته، وهو تكرار موجه إلى ذات الشاعر رغم ارتباط أداته بضمير المخاطب، فهو يعبر بصيغة واحدة عن تكرار المعاني التي اصطدمت بها ذاته، فهو ينقل بهذا الاستفهام المتكرر دهشة من وجد نفسه أمام ما يخرج عن تصورات الممكن والمعقول.

ولارتباط بنية التكرار بالأساليب والأدوات التي يتردد الشعراء في توظيفها الفني فإن التوسع في كثرة النماذج، أو محاولة استقصاء تلك الأساليب والأدوات هو توسع لا تسمح به طبيعة الدراسة، ومن ثَمَّ كان الاكتفاء بما مرَّ من نماذج؛ للوقوف على أبرز الصيغ التي يشكل تكرارها بنية القصيدة الوجدانية، لأن رصد تلك الأساليب يحتاج وحده إلى دراسات بحثية مستقلة، تحاول في تناولها أن تقارب حصر تلك الأساليب وأدواتها.

ثالثاً ـ المفارقة:

الجمـع بيـن المتقابلات والخروج عن مسـار المألـوف في تعبير الشاعر عن عاطفته من شأنه أن يحدث حالة من الإدهاش التي تؤثر في المتلقي، وتعكس معها تجربة شـعورية تستحق الوقوف على مكوناتها وبواعثها النفسـية، وهو ما يعرف نقديّاً بالمفارقة اللفظية، وهي: «في أبسـط تعريف لها شـكل من أشـكال القول، يسـاق فيه معنـى ما، في حيـن يقصـد منه معنى آخر، غالبـاً ما يكون مخالفاً للمعنى السـطحي الظاهر»[57].

وإذا كانـت المفارقـة تقـوم في أحد أشـكال التعبير بهـا على بنية التضاد، فإنه لا يمكن أن نعدها مرادفاً لتلك البنية في شكليها البلاغيين: الطباق والمقابلة، فثمة فارق بينهما وبين هذا الأداء التعبيري، «سـواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية»[58]؛ لأن المفارقة بناء دقيق يوفر إيحاءات نفسـية في النـص الأدبي أعمق مما قد يوفره المحسِّـن البديعي، ومن ثمَّ فليس من الملزم أن نبحث في كل تقابل عن مفارقة، ففي إحدى مقطوعات سـلطان العويس ـ على سبيل المثال ـ التي يقول فيها:[59]

مررت على الديار فلم أجدكم
فضاعت داركم وبقيت وحدي

فهل عين ستبصر دون نور
فعودي فالهوى يحيي ويردي

نجد تقابلاً: بين (يحيي، ويردي) دون أن يحدث مفارقة فنية في بنية

النص؛ لأنه تضاد لا يتضمن في معناه سوى تقرير حالة شعورية لديه، وتذكير بما يفعله الفراق في صاحبه من أسباب الهناء والشقاء، فهو تضاد يلفت بجرسه الموسيقي عاطفة المحبوبة إلى هذا المعنى، دون أن يتجاوز بوظيفته ظاهر النص، بينما المفارقة تستطيع بما تحمله من إيحاء نفسي أن توفر للمتلقي – بتفسيراتها في السياق الشعري – معايشة معانٍ وجدانية أعمق وأبعد داخل القصيدة، وهو تفسير لا يتأتى إذا ما تعاملنا مع التقابل في بنيته اللفظية الظاهرة، فنقرأ لدى الشاعر ذاته:[60]

دعوا الحب يأخذ ما تبقى فإنني
وجدتُ رماد الحب أقوى من الحبِ

كلمة الحب في وضعها المعجمي لا تقابل رماده، وإنما يقوم التقابل بينهما على التصوير، إذ جعل الشاعر من تلك العاطفة ناراً تتوهج بدفء الحياة والعشق في قلب صاحبها، فكان رمادها – وفق هذا المعنى التصويري الذي منح الكلمة في سياقها الشعري معناها الجديد – مقابلاً لها، ثم وظّف الشاعر هذا التقابل العارض للتعبير عن مفارقة يخرج بها من المألوف إلى غير المألوف.

فالمعهود أن الحب لدى العاشق أقوى من بقاياه، كما أن النار أقوى في لظاها من رمادها، غير أنه أراد أن يعبر عن مفهوم آخر يجسد قوة هذا الحب لديه، إذ يرى في ذوبان النفس مع ما تبقى منها في معانقة تلك العاطفة أشد لحظات الانغماس في مشاعر الوجد ولوعات العاطفة، وكأنما ينتشي غاية النشوة بما تبقّى في الكأس من سلافة لا بما في أولها، وهو معنى أحدث – رغم عدم اعتماده على التضاد

اللفظـــي الظاهر – تلك المفارقة الفنية التي تعبر بقوة عن «تناقض في المشاعر يتجلى في تناقض التعبير»[61].

وقد جعل بعض شــعراء الإمارات المفارقة في تجاربهم الوجدانية أداة أسـلوبية كاشـفة عن مشـاعرهم الذاتية التي تتخطى المألوف إلى نقيضـه، وتتجلـى معها رؤيتهم في الذات والآخر: امـرأةً ووطناً، وما الثنائيات الفنية التي جمعت بين العيد والصمت والأماني وبين الشكوى والتعبير عن الإحساس الحاد بالألم – كما سبق ذكره آنفاً – إلا وجهٌ من وجوه تلك المفارقات التي حملت معها دلالات عميقة تتجاوز المألوف إلى تناقض بيِّن تقف وراءه بواعث نفسية خاصة.

ويشكل الجمع بين المتناقضات أحد مظاهر التعبير عن المفارقة، وهو في الوقت ذاته يمثل لدى البعض إحدى وسائل تشكيل الصورة الشعرية، حيـث يعمد الشـاعر إلى «مـزج المتناقضات في كيان واحـد يعانق في إطاره الشـيء نقيضه؛ تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشـاعر المتضـادة»[62]، فهو مزج يقوم على باعث وجداني لدى الشـاعر، يجمع في التعبير عنه بين متناقضين برابط نفسي واحد، كما لدى العتيبة الذي جمع بين متقابلين برابط الحب:[63]

والظلم في شرع الحبيب عدالة
مهما جفا كنتُ المحبَّ المولعا

فالظلـم والعدالة متقابلان اجتمعا برابط شـعوري، وهو الرضا في عاطفـة الحب بـكل ما يجد فيها من تباينات الأحـوال وتناقضها: عدلاً وظلماً، وصلاً وجفاءً، تنعماً وعناءً، وهو معنى نجده لدى الشـاعر في قصيدة أخرى مزج فيها الشيء ونقيضه:[64]

إنـــي أحـبـكِ وردةً أو شوكةً

قـدر هــواك حبيبتي وقضاءُ

ويرى أبو شــهاب كسابقه في الحب المشــاعر المتباينة، فمعشوقته هي الجحيم والجنة، والعقل والجنون، وهي مفارقة شــعورية تكشــف عن الانغماس في عاطفة تســتوي معها كل الأحاســيس، بعد أن طغى الحب على ما سواه:[65]

أنتِ روحي ومهجتي وعيوني

وجحيمي وجنتي وجنوني

ويقترب العبودي من هذا المعنى في قصيدته (ســجن عينيك) التي عبرت مفارقتها عن التقلب بين مظهري الإحساس المتناقض في النعيم والشقاء:[66]

غادتي.. عيناكِ سرٌّ اللهِ في أطياف عيني

فتنتي.. عيناكِ لو تدرين صارتْ

بعد أن حاصرْتُها أمني..

وسجني..

والعذاب!

والأســطر في ظاهــر النص تجمع بين الأمن والســجن في مفارقة لفظيــة تأخــذ دلالتها من مزج التناقض في شــعور الســجين وشــعور الآمن، أما في معانيه الخفية فهناك مفارقات تعبيرية أخرى، نلمحها في الجمع بين المحاصِر والسجين، فثمة تناقض في تصور هذا المعنى بأن

يكون الإنســان المحاصِر والســجين في الوقت ذاته، ثم تداخل الأشياء وتوحدهــا، فأصبح يرى عينيها في أطيــاف عينيه، وهي مفارقة تلتقي مع امتزاج المشاعر المتناقضة في الإحساس بها.

ويعبر ســيف المري في قصيدته (مع الليل) التي جمع في إطارها متناقضين عن قلق روحي حاد وشــعور بالألم النفســي من خلال مزج التقابل بين الفتوة والشيب:(67)

تمنيتُ في العمر ساعة أنسٍ
تخفف عـن خـاطـر متعبِ

وعن لحظة خُبِّئتْ في الزمانِ
بـهـا بسمة للفتى الأشـيـبِ

فالمزج بين هذين المتناقضين يجســد إحساســاً متراكماً من الهموم التي تعانيها روح علاها الأسى؛ تعيش شيبها في شبابها، ومن ثمَّ راح الشــاعر يتمنى لحظة يقتنص فيها بســمة الفتى التي غابت مع شــعور الشــيب والإحســاس بخريف العمر في ربيعه، فهو فــي الحقيقة يتمنى الدخول إلى الحاضر (الفتوة) تخلصاً من الآتي (الشــيب)، وهنا تكمن جماليات المفارقة التي أحدثها داخله شعورٌ قاتمٌ أفقده الإحساس بالحياة، وتتعمــق حدة تلــك المفارقة إذا ما تصورنا تصاعد هذا الإحســاس مع الآتي الفعلي الذي يقتضي أن تتراكم داخله تلك المشاعر القاتمة، وأتى تكــرار عنصر الزمــن على اختلاف مفرداته (العمر، ســاعة، لحظة، الزمــان)؛ لارتباط المفارقة فــي تصورها ومعناها بهذا العنصر، وهو تكرار يعبر عن تمكن معنى المفارقة في ذاته.

وقد تأتي المفارقة في تصور الشـــيء دون المزج بين المتناقضات، من خلال الجمع بين الشـــيء وذاته في علاقــة تقوم على المغايرة، أي إحالة الشـــيء فــي صفته إلى غيره، كما لدى معتــوق الذي جعل الماء شيئاً آخر ينفصل عن ذاته، في قوله:[68]

لأني لم أجد سبباً

غسلت الماء بالماءِ

وبللت انتباه الروحِ

من ظمأ لأعدائي

شربت فجاج أخيلتي

لأرجم جوع صحرائي.

يعبر الشـــاعر في مقاطع هذه القصيدة عن القلق الروحي، والتأمل الوجداني العميق في الوجود، ويأتي هذا المقطع في مفارقته كاشفاً عن إحســـاس التيه الذي يعيش فيه الشـــاعر، وافتقاد الأشياء معانيها، فمزج بين ما يقتضي الجمعُ بينهما مغايرةً، حين يغســـل الماء بالماء، لأن كل شيء أضحى غيره، أو أن كل شيء أصبح الشيء ونقيضه، فقد أصبح الماء الغاسل والمغسول، وفي سياق هذا المعنى يأتي الظمأ إلى غير ما يكون له، إذ الأصل أن يظمأ الإنسان إلى ما يستسيغ فيه عذوبة، ولكن الشاعر تبتل روحه الظامئة إلى أعدائه، وهو معنى لا يكشف عن نزعة عدائية، وإنما يكشف عن تداخلات الأشياء التي فقدت معانيها، فاستوى فيه الشيء والنقيض.

وقد جعل الشـــاعر الماء رمزاً لمعانيه، باعتباره أصل الوجود الذي يتأمل في أنحائه، ويلج معه إلى عناصر الكون برؤية مختلفة يرى بها الأشـياء بتفسيراته ورؤية الخاصة التي تسوِّغ له أن يمزج المتناقض، وأن يجرد الأشياء من حقيقتها.

وهـذا المعنى الذي تتداخل فيه أوصاف الأشـياء وحقيقتها بمفارقة فنية نجده لدى الشاعر أيضاً في قصيدته (التيه) التي أتى عنوانها جزءاً كاشفاً ومعبراً بدلالته المعجمية عن بواعث تلك المفارقة الشعورية:[69]

تيمم عـاشـق بـالـمـاء مـذ شحت قوافيه

فخطَّ قصيدة عصماء لـم ترسم أمانيه

أحـبَّ دعيه يا سلمى يعيد خصوبة التيه

جفوت وأنـت لا تدرين أن البعد يدنيه

كَفَـى مـن كـفّـهِ نبتتْ جـرارٌ مـن أغانيه

لأنـك مذ لمستِ به يـدًاً عـادت جواريه

ومــذ ودعـتـه وقـفـت لـه الـمـوتـى تعزيه

فإضافة صفة التيمم إلى الماء تقتضي مغايرة الشيء لصفته فيصبح المـاء تراباً، وهي صورة تعبر عن تحول الأشـياء عن حقيقتها حينما يسـتعيض الإنسـان بشـيء ليس لحقيقته كي يلبي به شـعوراً متكلفاً، فالمظهر الأجوف لا يعبر مهما زُخرِفَ عن جوهر وراءه.

والشـاعر فـي الخروج عن حقائق الأشـياء وواقعها يسـند العزاء

إلى الموتى، فيكونون هم الأحياء، وهو تبدل يأتي في سـياق مفارقات الشاعر مع التيه الوجودي الذي تدخل معه الذات إلى مناطق معتمة لا يرى فيها هدى ولا سبيلاً.

ولعل ما أتى من معاني الأبيات وأفكارها مغلفاً بشيء من الغموض آتٍ مـن هـذه المفارقات التي تخفي وراءها شـعوراً غريباً متسـقاً في التعبير عنه مع عنوان القصيدة، «فالمفارقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشـتمالها علـى عناصـر متعارضـة، وتكمن الطبيعة الإشـكالية فـي حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض»[70].

ويسند العبودي الغرق إلى البحر في قصيدته (البحر أنتِ) بمفارقة تنزع الشيء عن حقيقته، فتتبدل الأوصاف ليكون الشيء غيره:[71]

حـــوريـــةٌ.. مـسـحـورةٌ
لـم ترحم البحر الرقيقْ

بـحـرٌ.. وضـــاع بموجها
واستسلم الـيـمُّ العشيقْ

كم أغرق البحر الجيوشَ
وهــا هـو الـيـوم الغريقْ

فالبحر أصبح غريقاً، نازعاً بذلك صفته التي أضفاها على حوريته، كمـا يبدو من العنـوان، وقد أضاف تعبيره (حورية) قوة إلى المفارقة، حين نتصور تبدل العلاقة بينها وبين البحر، فهو تعبير يشير إلى التبدل من قوة الاحتواء إلى ضعف الغرق والتلاشي.

ويأتي هذا الشــكل من المفارقة بشكل لافت في إضفاء معنى الكلام إلــى صفــة الصمت، وقد مرت هــذه المفارقة في التعبير عن شــكوى الألم النفســي بالصمت، كما أنها أتت في معانٍ أخرى كان الصمت هو عنصر المفارقة، كما في إحدى قصائد القاسمي الذي يعبر فيها عن ألم نفسي بهموم جاثمة فوق نفس يعللها بالآمال:(72)

أعلِّل بـالآمـال نفسي وأيـن لي
مجالٌ أرى لي فيه تحقيق آمالي؟

دعـوتُ فلمَّا لم أجد لي سامعاً
جنحت لصمتي راغماً فرثى لي

خروج الصمت عن طبيعته يظهر إحساســاً حاداً بالألم، ظهر أولاً فــي انفصــال هذا الصمت عن ذات الشــاعر بعد أن غدا شــخصاً آخر ينادمه ويستمع إليه، وتجزيء صفات من الذات وتشخيصها في صورة آخــر هو في حــد ذاته مفارقــة تصويرية، ثم مجيء هــذا الصمت في صــورة تخرجه عن طبيعته بالرثاء دلالةٌ على عمق هذا الأســى الذي أخرج الشيء عن صفته.

وجعــل إبراهيم محمــد إبراهيم فــي قصيدته (انكفــاءة على امرأة ووطن) الصمت جهراً صارخــاً بالثورة، في مفارقة فنية أضفت على الأشــياء نقيضها، حين يتحدث عن ذاته المغتربة، فينتفض بقلب الحالم حينــاً، وحينــاً آخر يلهــث نحو قبر يحتضن جســده ليعانــق فيه الحب والمــوت، ينغمس في خلوة صوفية تســتعذب الحياة فــي خلوتها تارة، وتارة أخرى يدور في أفلاك الكون، وكأنه يمد الكون شراعاً يسبح فيه بين الملكوت، ثم يأتي هذا الجمع بين التناقض تعبيراً عن تلك الانكفاءة

التـــي يعيــش معها خلوة يغدو فيهــا الصمت صراخاً حــاداً، ويقدم هذا المعنى بأســلوب التفات ينفصل به عن ذاته؛ ليتحدث عن ذاك الصوفي العاشق المتبتل في (امرأة ووطن) باندماج تام مع الطبيعة:[73]

كان يجاهر في صمت

تقرأ في عينيه

أهازيج البحر وثورته

حين تثرثر في الأسواق الأفواه.

ونلمــح هذا المعنى الذي يمزج بين الصمــت والجهر لدى جويرية الخاجة في قصيدتها (رياح شــمالية)، فرغــم أن الصوت قد ضاع في أعمــاق ذاتها، ولكنــه يعلو كلما دخل في غور تلــك الأعماق، وأصبح الصمت صراخاً حاداً يصمُّ الأسماع:[74]

تراجع موجي الأزرق

وتاهت كل أشرعتي

وضاع الصوت في الأعماق

صمَّ الصمتُ أسماعي.

وقــد تأخــذ المفارقة حدتها مــن تناقض الأفعال مــع منطق الواقع، فالإقبال اليائس على الموت، والرغبة الملحة في الانسحاب من الحياة، ومعانقــة الألــم في لــذة، والنفور مــن اللذة بتأفف، وتحول الإحســاس بالقيــد إلى حرية، والشــعور بالحرية إلى أسْــر، هــي مظاهر تتناقض

جميعها مع حقائق الواقع الإنساني الذي يقتضي نقيض ذلك كله، ولكنها تناقضات – رغم تصادمها مع ما عليه الطبيعة البشرية – تأخذ في النص تفسيرات نفسية تبررها، وتدفع بالشاعر للإحساس بها، فنقرأ لدى العتيبة تلك المفارقة في قصيدته (عدالة الظلم) التي أتى عنوانها تعبيراً عن معنى تكرر لديه في عدة قصائد:[75]

قيود الأسر أطلبها	وأطفئ نارها لثما
فإن حلقاتها رسمت	بظاهر معصمي وشما
سأعلنها مدوية	بأن السعد قد عمَّا
قيودك طوق إنقاذي	وهذا الطوق لا يرمى
وظلمك عادل وأنا	إلى سلساله أظما

تكشف الأبيات عن تناقض شعوريّ حاد، أخذ مفارقته من تلك الأفعال التي تتناقض مع منطق الواقع، فالشاعر يطلب قيود أسْره، ويطفئ نارها تقبيلاً، ويرى ما تتركه حدتها في معصمه وشماً يبعث على الحبور، بل يجد في هذه القيود طوق إنقاذه وحريته، ويظمأ إلى ظلم تلك القيود بطغيانها، وهي مفارقات تقف وراءها رغبة الاستزادة من صبابات وعذابات العشق، كما أنه يعبر عن ضعفه أمام قوة ذاك الهوى الذي أسلم أمام مملكته العظمى أسلحته، وارتمى يعترف بضعف الأسير لا بمجابهة المخاصِم.

والمفارقة – كما يبدو من النماذج السابقة – تأخذ تفسيراتها من نزعة إنسانية ذاتية تتشكل معها نظرة الإنسان إلى الحياة، وما تتركه من انطباعات في ذاته، فقد يراها كما هي على حقيقتها، فيلمس الواقع

كمـــا هو قائـــم دونما تغير، وقد يـــرى في ضيقها اتســـاعاً، أو يرى في فســـحتها ضيقاً، فتضيق عليه الأرض بما رحبت، وفي كلتا الأخيرتين تكون المفارقة في رؤية الإنســـان للأشـــياء التي يعبر عنها بالمزج بين متقابلات اللغة في إطار نفســـي واحد، أو يطلب ما يفر منه الآخرون، ويزهد فيما يلهثون وراءه.

فنقرأ لدى إبراهيم محمد إبراهيم من نص سابق في قصيدته (حوار ســـاخن مـــع البحر) يلتمس في الغـــرق النجاة من البـــرِّ الذي ضاق به، ويتعجل في مفارقته الشعورية موتاً جديداً، جاعلاً الموت مرادفاً للنجاة من الحياة:[76]

يا بحرُ

هاتِ يديكَ

إني غارق في البرِّ

ألتمس النجاةَ

فهل إلى موت جديدِ من سبيلْ

خذني إليك

إلى الجذورِ

وحررِ الرُّوحَ السجينةْ

قد ضقتُ بالسر الدفينْ من الفرار

وضاقتِ الأرضُ الكبيرةُ بالقتيلْ.

يقدم الشـــاعر رؤيته الشــعرية في مشهد نفســـي، حين يشعر بروح ســجينة رغم الفضاء الواسع حوله، فيتحول الحنين إلى استغاثة أخذت دلالتها من النداء، وتجدد الموت في هروبه من الواقع هو تجدد لمعنى الحياة لديه.

وتعكــس تناقضات النص معها مشـــاعر مضطربـــة، فحين يلتمس الشـــاعر في البحـــر رحابة كونيـــة تغاير رحابـــة الأرض التي تضيق روحه في ســعتها نجده يحن في موضع آخر مــن القصيدة إلى النخيل تـــارة، وإلـــى جوف الصحراء التي ارتشــف الحب منهـــا تارة أخرى، وحين يلتمس النجاة كي يهرب من الغرق الذي هو مدلول الموت نجده يلتمس في اســتفهامه الســبيل إلى موت جديد، فهو يهرب من المألوف إلى النقيض لا العكس، وكأنه تمرد على نواميس الواقع.

ونقــرأ لدى ظاعن شـــاهين مفارقة في ســياق تلــك المفارقات التي تأتي من نزوع الشـــاعر نحو المختلف، فيلتمــس أن يكون دموعاً تنتثر في عيون العشــق، لتبعث روحاً تشـــدو بأهازيج الفرح، ويعبِّد الدروب بأناته ورداً:[77]

اجمعيني بين كفيك دموعاً

وانثريني في عيون

العشق روحاً

أقذف الأنات

في دربك ورداً.

فهناك بُعد نفسـي يوفق بين هذا التناقض الشـعوري الذي يطلب به الشاعر محبوبته – وطناً أو امرأة – أن تجمعه في كفيها دموعاً، وتنثره في عيون العشـق روحاً، وثمة مسوغ شـعوري أيضاً لأن يقذف أنات الوجع ورداً في دروبها، وهي مسوغات ومبررات نفسية تتعلق بعمق العشـق الذي يحول الألم في سبيل المعشـوق إلى لذة، ويحول الدموع في ارتضائه إلى روح تحيا في حبورها، فهو إحساس تتخطى فيه ذات الشاعر بكل حدة مشاعرها الموجعة، إلى الآخر بكل ما يرضيه.

وفـي قصيدته (عـودة الذكريات) يخرج طلال سـالم بأفعال الأمر عن منطق المألوف الإنساني إلى معانٍ إنسانية أخرى يرى معها الحياة والمتعة الوجدانية:[78]

خذي البقايا من الأحشاء وانهيني
أو فارجعي لي طيوفاً ثم ضميني

ثم اكسري كبريائي حطمي قلمي
وابـقـي لـهـيـبـاً بـات يحييني

أن يطلب الإنسـان نهايته، وأن تنكسـر كبريـاؤه، ويتحطم يراعه، ويتلظـى باللهيـب مفارقـات يفسـرها ما تحدثـه تلك المشـاعر لديه، فالاندماج مع شـعور العشق جعله في علاقة طردية مع تلك المظاهر، كلما قاربت بقايا ما في أحشـائه نهايتَها، وازداد لهيب شـوقه وتلاشت معه كبرياؤه، زاد الإحساس لديه بالحياة.

أما عـارف الخاجة فيلجأ إلى المفارقة السـاخرة – كعادته وبعض شـعراء الإمارات الذيـن يغلفون معانيهم في التعبيـر عن هموم الذات

العربية بنبرة التهكم والسخرية – ليوصِّف معنى غريباً أضحى واقعاً مألوفاً، «إذ يلجأ الشعراء إلى المفارقة الساخرة التي تبين الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه»[79]، فتصورنا أن الفروسية هي صفة الشجاعة التي طالما تغنَّى بها أبناء يعرب بوصفها إحدى سجايا الفخار، ولكن الخاجة يمنحنا بمفارقته الساخرة تصوراً آخر غير ما عليه فهمنا لتلك الصفة لدى واقع العربي، بإشارة خفية إلى ما تعبر عنه من معاني الجبن والادعاء والنفاق، حين لا يشهرون سيوفهم ويظهرون فروسيتهم إلا إذا أمنوا أنه لا نزال ولا قتال، فيستعرضون بطولة زائفة، وهي معانٍ تلتقي مع مظاهر الخزي التي تفضحها دمعات الفقراء والأيتام بأمانيهم الدامعة:[80]

تَعَبٌ يحدق من وصايا الغيب والزمن السحيقْ

فلا أرى غير الحريقْ

يقلب الأحلام في أفق الحريقْ

ولا أرى غير الفوارس

يشهرون السيف إن أمنوا الطريقْ

بحثت عنكم قبل هذا العيد والزلزال

في مقل الأماني الدامعةْ

في دعوة الفقراء والأيتام

في تعويذة الأيام

في سجدات أرض ضائعةْ.

ويتضح مما سـبق عرضه أن المفارقة ترتبط برؤى شعرية عميقة يلجأ معها الشعراء إلى توظيف تلك الأداة الفنية لتكثيف شعور وجداني يرتبط في الأحول كلها بذات الشاعر ورؤيته للحياة من حوله.

* * *

الهوامش:

1 – الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، د.ت، ص83.

2 – آية للصمت، ص25.

3 – لغة الشعر العربي الحديث، ص71.

4 – نداء الخليج، ص185.

5 – السابق، ص186.

(عادية): ناقة، (شِمَّلة البسط): ناقة شِمِلَّة بالتشديد وشِمال وشِمْلالٌ وشِمْليلٌ خفيفة سريعة، (قـرواء): طويلة السـنام، (ذات إيغال): ممعنة في السـير، (جافلة): ريـح مُجْفِل وجافلة: سـريعة، (نبّال): صاحب النَّبْل (ضحضاح): ماء ضحضـاح: قريب القعر، والتضَحْضُحُ جَرْيُ السَّراب، وضَحْضَحَ السَّراب وتَضَحْضَحَ إذا تَرَقْرَقَ. (الآل): السراب.

6 – شاعر الفصحى في الإمارات، ص139.

(العـذل): اللوم، (ريّا الروادف): ممتلئة الأرداف، (الخردات): الخَرِيدَة والخَرِيد والخَرُود من النسـاء البكر، وقيل: هي الحيية الطويلة الخَفِرة المتسـترة، (الخنا): الفحش في الكلام، (مفلجة الأسـنان): فَلَجُ الأَسـنان: التباعُدُ بينها، (مدملجة الخلخال): الدَّمْلَجَةُ تسوية الشيءِ كما يُدَمْلَجُ السِّوارُ، دُمِلجَ جسمه دَمْلَجَةً، أي طوى طيّاً حتى اكتنز لحمه.

7 – السابق، ص179.

(هركولة): عظيمة الفخذين، ويقال أيضاً لحسَـنة الجسـم والخلْق والمِشْـية، (الشبا): جمع شَـباةُ، وشَـباةُ كُلِّ شـيءٍ حدُّ طَرَفِهِ، (ربحلة، سـجلة): يقال جارية سِـبَحْلة رِبَحْلة ضخمة لَحِيمة جيِّدة الخَلْق في طول، (خود): الفتاة الحسـنة الخَلق الشـابة، وقيل الجارية الناعمة، (الجلنار): زهر الرمّان، (وهنانة): فيها فُتُورٌ عند القيام وأَناةٌ، (خمصانة): ضامرة البطن، (خدلجة): الخَدَلَّجَة بتشديد اللام: الممتلئة الذراعين والساقين، (بهكنة): خفيفةُ الروح طيِّبة الرائحةِ مليحةُ حلوة، والجمع: بَهْكَناتُ وبَهاكِن.

8 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص350.

9 – اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (2)، فبراير، 1978م ص119.

10 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص66.

(اليَلّ): شباك صيد سمك السردين بوجه خاص، (رايح): رائح، وربما أراد جلسة الضحى (خرّوفة): خُرافة، (البدحة): نوع من السمك صغير الحجم يعيش في الضحل، (السِلْس): نوع من السمك صغير الحجم.

11 – السابق، ص115.

12 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص29.

13 – الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007م، ص793 بتصرف.

14 – من أغاني العاشق القديم، ص68.

15 – اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.

16 – علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، عارف الخاجة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1989م، ص34. والشاعر يعرف بشخصية ديوانه بآخر القصيدة في سياق خبر لوكالات الأنباء يتحدث عن فدائي اشتبك مع إحدى دوريات الاحتلال الصهيوني، مما نجم عنه مقتل ثلاثة جنود، واستشهاده.

(فواده): فؤاده، (عشكج): عشقك، (خنير): خنجر، (شك): شق، (ابشكاه): بشقائه وعنائه.

17 – السابق، ص22.

(نكرا): نقرأ، (لا شوف): لا رؤية ولا قبول، (ابكصاص): بقصاص.

18 – آية للصمت، ص73.

19 – قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م. ص230 بتصرف.

20 – بيروت وقصائد أخرى، ص9.

21 – قضايا الشعر المعاصر، ص245.

22 – يُنظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص147 وما بعدها.

تنظر البلاغة العربية إلى التكرار على أنه بنية أسلوبية تأتي لتأكيد غرض من أغراض الكلام، أو المبالغة فيه، وله مواضع يستحب في مقامها بما يؤديه من أغراض بلاغية، كالمدح والتفخيم، والهجاء، والتهكم والتوبيخ، والتوجع في الرثاء والتأبين، والاستغاثة، والتعجب، والتهويل. (يُنظر: البلاغة الغنية، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1966م، ص201 وما بعدها)، وجميعها أغراض تلتقي مع مظاهر الانفعال

الشـعوري في القصيدة الوجدانية، وإن أخذ التكرار في تفسـيراته ودلالاته داخل القصيدة أبعاداً نفسية أعمق من أغراضه البلاغية.

23 – السمفونية العاشرة، ص35.

24 – السابق، ص37.

25 – أصوات النص الشعري، ص130.

26 – خجلاً آتيك، ص40.

27 – الأغاريد والعناقيد، ص62.

28 – قراءات أسـلوبية في الشـعر الحديث، د. محمد عبدالمطلب، دراسـات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص144.

29 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص142.

30 – السابق، ص163.

31 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص684.

32 – السابق، ج1، ص399.

33 – شموع لضوئي وظلك، ص69.

34 – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص173 بتصرف.

35 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص186.

36 – ذرات الحنين، ص20.

37 – السابق، ص21.

38 – وحي الزهور، ص186.

39 – قضايا الشعر المعاصر، ص242.

40 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص77.

41 – صهيل الروح، ص15.

42 – عندمـا يشـف اللازورد، رهـف المبارك، دائـرة الثقافة والإعلام، الشـارقة، ط1، 2009م، ص25.

43 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشـري زايد، مكتبة ابن سـينا، القاهرة، ط2، 2002م، ص60.

44 – صحوة الورق، ص44.

45 – التكريـر بيـن المثيـر والتأثيـر، د. عز الدين علي السـيد، دار الطباعـة المحمدية، القاهرة، ط1، 1978م، ص129.

46 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص233.

47 – صبوة وشباب، أحمد محمد عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012م، ص14.

48 – السمفونية العاشرة، ص133.

49 – التكرير بين المثير والتأثير، ص157.

50 – ارتباك الشمس، ص83.

51 – حتى تعود، ص36.

52 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص126.

53 – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970م، ج2، ص523.

54 – صهيل الروح، ص23.

55 – لماذا، ص9.

56 – أغلى الرسائل، ص106.

57 – المفارقة في القص العربي المعاصر، د. سيزا قاسم، مجلة فصول، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، (يناير، فبراير، مارس)، 1982م، ص144.

58 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص130.

59 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص87.

60 – السابق، ص65.

61 – معجم مصطلحات الأدب، ج1 ص154.

لم أذهب إلى تقييد المصطلح باللفظية؛ لما يظهر – من خلال هذا النموذج وغيره من النماذج – من عدم ضرورة ارتباط المفارقة باللفظية، فكان إطلاقها أولى.

62 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص80 بتصرف.

63 – قصائد إلى الحبيب، ص2.

64 – مشاعر، ص23.

65 – الهزار الشادي، ص313.

66 – خجلا آتيك، ص20.

67 – الأغاريد والعناقيد، ص28.

68 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص164.

69 – السابق، ج2، ص453.

70 – المفارقة في القص العربي المعاصر، ص144.

71 – خجلاً آتيك، ص63.

72 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص112.

73 – هذا من أنباء الطير، ص38.

74 – صهيل الروح، ص60.

75 – أمير الحب، ص110.

76 – فساد الملح، ص19.

77 – آية للصمت، ص64.

78 – خرير الماء، ص56.

79 – الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، د. نعيم اليافي، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: (255، 256)، يوليو وأغسطس، 1992م، ص31 بتصرف.

80 – صلاة العيد والتعب، ص49.

***

الفصل الثاني

التناص

يستعين الشاعر بكل ما يمتلك من أساليب للتعبير عن مضامينه، إحدى تلك الوسائل الأسلوبية استدعاء نص داخل الخطاب الشعري لإيجاد دلالات إضافية، معتمداً على العلاقة القائمة بينهما، فيخرج من كونه نصاً زائداً إلى نصٍّ دالٍّ على معنى جديد بفنيات توظيفه، من خلال التناصّ.

وتذهب دراسات أدبية إلى الربط بين مصطلح (التناص) وبعض المصطلحات النقدية القديمة كالسرقات الأدبية، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد؛ وربما كان ذلك رغبة في تأصيل وجود المصطلح في تراثنا النقدي، غير أن ما يحيل إليه التناص من وظيفة فنية داخل بنية النص يختلف عمّا تؤديه تلك المصطلحات التي لا تعدو وظائفها البحث في تأثر شاعر بآخر بإعادة صياغة المضمون، أو البحث في

اقتباس نص اعتمد صاحبه على دقة لفظه، أو طرافة معناه، أو ذيوعه لدى المتلقي، أو البحث في اســتعانة الشــاعر بنص للاستشهاد به على أفــكاره، وربما كان لاســتعراض ثقافة معرفية لا تــؤدي جديداً، بينما يتخطى التناص بوظيفتــه كل ذلك؛ ليقدم معنى إضافيّاً؛ ويصبح جزءاً من عناصر بناء الخطاب الشــعري؛ «فمفهوم التناص أوسع من فكرة تأثر الشــاعر أو الكاتب بغيــره، ومن فكرة الســرقات الأدبية بالمعنى البلاغي، وإنما هو أقرب ما يكون إلى دراســة مكونات النســق النصيّ نفســه»[1]، ومن ثمَّ فإنه لا يدخل في دراســة هذا المصطلح ما يمكن أن نلمحه في النص من تأثر الشاعر في بعض ألفاظه وتعبيراته، أو حتى معانيه بنصوص سابقيه دون قصدٍ توظيفيٍّ، كما في قول ابن مصبح:[2]

هذا هو الدهر لا تصفو عواقبه

إن سرَّ حيناً فقد يبكيك أحيانا

فالبيت يتضمن معنى قول أبي البقاء الرندي في نونيته الشهيرة في رثاء الأندلس، ويقول في مطلعها:[3]

لكل شــيء إذا ما تــمَّ نقصانُ

فلا يغر بطيب العيش إنسانُ

هي الأمور كما شاهدتها دول

من سره زمن ساءته أزمــانُ

والمعنى ذاته نلمحه لدى مانع العتيبة، حين يعبر عن موقف الإنسان إزاء تباينات أقدار الحياة بين اللقاء والوداع، والصفو والكدر، قائلاً:[4]

فلا يغر بدهر إن صفا زمناً

وهو المعكر صفو العيش أزمانا

كمــا أنه لا يدخل في دراســتنا للتناصّ تضميــنٌ لا يقدم لبنية النص إضافــة فنية، فتنتفي معه وظيفة هذا التداخــل النصي في إضفاء جديد إلى القصيدة، ويظهر كأنه من قبيل إظهار ثقافة معرفية لا تحمل دلالة جديدة يمكن أن تتخطى الاستشــهاد المباشر، كما لدى الشعالي في أحد نصوصه:[(5)]

الـصـبـرَ الـصـبـرَ أحبتنا
الصبرُ الصبرُ هو الأليقْ

قـد قــال المتنبي يـومـاً:
«المجد لمن صَبْراً يلعقْ»

فهو اســتدعاء لم يســتطع أن يخلق من العلاقة بيــن النصين تفاعلاً فنيّاً يضيف إلى خطابه الشعري دلالات جديدة مع قول المتنبي، وإن لم أعثر لدى المتنبي على هذا النص، رغم ما تشير إليه علامتا التنصيص والنقطتين الرأسيتين من حَرْفية الاقتباس.

وقــد بــدا هذا التضمين الزائد أيضاً لدى الشــاعر فــي الديوان ذاته بقصيدته (اللاحياة) التي أتى فيها اســتدعاء المثل العربي: «بلغ السيل الزبى» نصاً زائداً لا يخدم المعنى.

ومثل هذه النصوص التي لا يقدم وجودها دلالات جديدة في الخطاب الشعري رغم أنها قد تكون جزءاً من الوقوف على ملامح من التكوين الإبداعي والثقافي وروافده لدى الشاعر لكنها لا تستطيع أن تكشف عن قدرته في توظيف تلك الروافد لخدمة معناه، بل تؤدي إلى «غياب ذاتية الشــاعر، وضياع وجدانيته، فيجيء التناص شكليّاً، ويصبح عبئاً على

النص لا خادماً له، ومنبتّاً عن السياق لا شارحاً مفسراً له»[6]؛ وذلك لأن استدعاء النصوص ليس ترفاً تعبيريّاً أو استعراضاً معرفيّاً زائداً عن حاجة النص، وإنما هو بنية أسلوبية لها دلالتها الفنية المرهون نجاح توظيفها بمدى قدرة الشاعر على إقامة هذا التداخل الفني في بناء النص، فضلاً عن قدرة المتلقي على استنطاقه للوقوف على دلالات هذا التوظيف، بتأويل يكشف عن مرامي الشاعر فيه، وهو ما يقتضي قطعاً أن يكون النص جزءاً من معارف كلا الطرفين الأديب والمتلقي.

ويتناول هذا الجزء من الدراسة مصادر التناص في القصيدة الوجدانية التي تنوعت بين أربعة مصادر، كانت جزءاً أساسيّاً من تشكيل الخطاب الشعري، وهو تقسيم لا ينفي ما قد يقع بين تلك المصادر من تداخل وتمازج:

أولاً – التناص الديني:

تشكل النصوص الدينية رافداً مهمّاً في تكوين شاعرية المبدع ومرجعيته المعرفية، باعتبار أن الدين – بقيمه ومفاهيمه ونصوصه – من أكثر مقومات بناء الإنسان قدرة على صياغة وجدانه؛ نظراً لقداسة هذا المكوِّن الذي يستقر في ذات الشاعر قبل عقله، والأمر كذلك لدى المتلقي باعتبار أن تلك النصوص من الروابط الجامعة بينهما.

وقد شكّلَت النصوص القرآنية رافداً من روافد الإبداع لدى الشاعر الإماراتي؛ نظراً لطبيعة ثقافته الدينية – ولا سيما مع بدايات النهضة التي اعتمدت على كتاتيب (المطوع) في تحفيظ القرآن الكريم ومعرفة بعض العلوم الشرعية – التي ظهر توظيفها بوضوح في التعبير عن

بعـض مضامينه الوجدانية، فقد أقام ابن مصبـح في إحدى مقطوعاته تناصّـاً دينيّاً أراد من خلاله التعبير عن عاطفته الخاصة، اعتماداً على دلالات أحـداث القصـة القرآنية بين نبي الله يوسـف (عليه السـلام)، وامرأة العزيز:[7]

ما حسن يوسف إلا منك مقتبس
وإن تقدم أجيـالاً مـن الـقِدمِ

ولو رأتك«زليخا»وهيمسرعة
نحو القميص لما قامت على قَدمِ

ولو ظهرت لمن أكبرنه شغفاً
لقطعت منك أكبـاد بـلا ألـمِ

رغم تنقل الشـاعر في تناصه بين اسـتحضار أكثر من موضع في السـورة، فإنه أراد بإقامة هذا التناص بيـن مقطوعته ودلالات القصة القرآنية التعبير عن حُسْـن محبوبته الذي يراه يفوق كل حسن تضرب به الأمثال، معتمداً على البعد الوجداني ذاته الذي كان سـبباً في طغيان الإحسـاس الداخلي (في انبهار النسـوة وتعجبهن بجمال يوسف) على مدركات الإحسـاس الخارجي (بتقطيع أيديهن دون أن يشـعرن بالألم الحسـي)، وهـو ما حكاه القـرآن الكريم في قولـه تعالى: (فَلَمَّـا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَـهُ وَقَطَّعْـنَ أَيْدِيَهُـنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَـراً إِنْ هَـذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ) [يوسف، من الآية: 31].

وإصـرار ابن مصبح على التعبير عن معناه بالإسـراف والتجاوز البيّن في مبالغاته التصويرية لم يكن فقط في إثبات اقتباس حُسن يوسف

(عليه السـلام) من جمال محبوبته، بتشـبيه مقلـوب ادعى به أن وجه الشـبه لدى محبوبتـه أقوى وأَظهـر، ولم يكن فقط في إسـقاط الفارق الزمني الشاسـع بين ما هو سـابق وما هو لاحق، وإنمـا بالإمعان في تجسيد مشـهدين طغى فيهما الإحساس الوجداني على ما أتى في واقع القصة المسـتدعاة، حيـث أتت المبالغـة التصويرية من خـلال إقامة مقارنة بين كلا المشهدين:

– الأول: تقطيع النسـوة أيديهـن في القصة القرآنيـة، قابله تقطيع الأكبـاد؛ ليكون جـزءاً من تلك المبالغات المسـرفة التي أرادها خلفان وسـيلة لإبراز قوة الانبهار بالجمال البشـري، كمـا أنه تعبير عن هذه الحالة الوجدانية العميقة التي نفذت آثارها إلى الأحشاء.

– الآخر: مشهد القميص الذي حكته القصة القرآنية في قوله تعالى: (وَاسْـتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ) [يوسـف، من الآية: 25] جعله ابـن مصبـح في قصيدته دلالة عـن افتقاد تلك القدرة على الاسـتباق، تعبيراً عن التأثر بحسـن يفقد مع الانبهار به حتى القدرة على الوقوف على القدمين لا العَدْو أو الهرولة.

ولا شك أن مثل هذه النصوص تضعنا في إشكالية التعامل مع قدسية النص القرآني في تفسـير علاقته بسـياق النص الشعري، وهي إشكالية يمكـن تجاوزها حيـن ننظر إلى هـذا التوظيف على أنه جـزءٌ من فهم معاني القصيدة التي يعبر بها الشـاعر عن تجربته الخاصة من مخزون ثقافته الدينية، «فما دام التناص قد دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح – على نحـو من الأنحاء – جزءاً أساسـيّاً في البنية الحاضرة»[8]، فهي ليسـت

معارضة حكي، وإنما هي استعانة بالحكاية القرآنية في جانبها الإنساني.

وقد أتى التناص القرآني في إحدى قصائد خلفان تبريراً أمام عواذله ولائميه في حبٍ كالداء يسكن حشاه، ولا يقوى على الشفاء من تباريحه التـي ألمّت به، فجعل تناصه مع قوله تعالى: (لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلَا عَلَـى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْمَرِيـضِ حَرَجٌ) [النور، من الآية: 61] رخصـة لهذا العشـق الذي يراه مرادفاً للمرض، فكلاهما يسـكن لديه الحشا:[9]

فـإن لامني فيما أقـول عـواذل

فليس على المرضى وفعلهم حرجْ

لا يريـد خلفـان أن يقدم بظاهر النـص حكماً شـرعيّاً، وإنما أراد التعبيـر عن معنى وجدانيٍّ يتعلق بعاطفتـه الخاصة، لأن التناص بناء معنـى، وليس بناءً شـكليّاً في الألفاظ أو التراكيـب التي تدخل في بنية النص الشـعري، وقراءة هـذا المعنى تحتاج إلى اسـتقراء الرابط بين النصين من سياق التجربة، بعيداً عما يقدمه ظاهر النص.

ونقرأ لدى صقر القاسمي في قصيدته (مَهْر المحبة) تناصّاً يتجاوز فيه ظاهر النص القرآني بتقرير إحدى مُسـلَّمات أحكام هذا النص التي تفيد وقوع وعد الله، إلى تقديم شعور له بواعثه الخاصة:[10]

أيـهـا الـمـالـك الـفـؤاد ترفق

لا تدعني أقضي الحياة شقيّا

واتـــق الله يـا نـفـور بقلبي

«إنـــه كـــان وعـــده مـأتـيّـا»

أنـا ذاك الـودود يا منية النفـ
س وما جئتُ فيك أمـراً فريًّا

غير أنـي قدست فيك جمالاً
أتـــــراءاه دائـــمـــاً قـدسـيّـا

تنقل القاسمي في تناصه بين عدة نصوص قرآنية من سورة مريم؛ لتقديم دلالات تجسد في تكاملها تزلفه وتوسله إلى محبوبته بكل السبل؛ لإشـباع عاطفة الحـب، فكان معنى الشـقاء في الحياة الـذي ورد في القصـة القرآنية في ثلاثة مواضع اسـتعطافاً لمحبوبته بمنح الوصال؛ واسـترحاماً للترفق بحاله؛ كي ترفع عنه معاناة الفراق ولواعجه، تبعه أيضـاً التناص مـع قوله تعالى: (جَنَّاتِ عَدْنٍ الَّتِي وَعَـدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ بِالْغَيْـبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيّاً) [مريم، الآية: 61] للتذكير بحسـنى عاقبة هـذا الترفق والوصـال، وكأنما أضحى وصله إحـدى مثوبات الجنان والفوز بها، فضلاً عمَّا يحمله هذا التناص من ترهيب من استعذاب هذا الفراق والتمادي في تلك القسوة.

وفي البيت الثالث وظّف الشـاعر النص القرآني فـي قوله تعالى: (فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَـيْئاً فَرِيّاً) [مريم، الآية: 27]؛ للتعبير عن قدسـية العشـق، فالقاسـمي يقدّس في جمال محبوبته إحساسـاً وجدانيّاً يسمو عن الحسية وشهوانية الجسد؛ ليعبر عن شعور نقـيّ طاهر في طهـر البتول وعفتهـا، ليدرأ بذلك عـن عاطفته ما قد تظن معه أنه خروج عن هذا النقاء الوجداني؛ وهذا المعنى يصدق مع قصائده الأخرى التي بدا فيها بوضوح تكرار قدسـية عاطفته، ومعاني الهوى العذري التي شكلت إحدى لوازمه التعبيرية في هذا الغرض.

وأبيات القصيدة في كثير من مواضعها تحتشد في تداخلها مع سياق

النــص القرآني بعديد من المعاني التي اســتطاع القاســمي أن يقيم من خلالها تفاعلاً بين مضامين نصه وما يحيل إليه النص القرآني.

وقد جعل ســلطان العويس من تناصه القرآني في قصيدته التي أتى (الحب) عنواناً لها، تعبيراً عن واقعه النفســي إزاء أحاسيس البين التي يضيق فيها كل متسع، ويفتقد معها سبل الرجاء والأمل:[11]

ويْلي من الهجر كاد الهجر يقتلني
كأنما الشوك في الأحشاء قد زُرِعا

أنَّــى التفتُّ أرى في كل متسع
سمَّ الخياط إذا ما حبلنا قُطِعا

أتــى التناص في المفــردة القرآنية (ســم الخياط) التــي أنتجت في توظيفها دلالة فنية أضفت إلى النص الشــعري معنى جديداً، نســتطيع معــه أن نقف على خصوصية المفردة في وظيفتها في الســياق، «ذلك أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقود إلى رصد التداخل، وإنما تأتي الخصوصيــة من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيــب في ســياق ثانياً»[12]، وهو ما نلمحه فــي معنى العويس الذي تداخل بيتــه الثاني مع قوله تعالى: (وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَــمِّ الْخِيَاطِ) [الأعراف، من الآية: 40] استناداً إلى وظيفة المفردة فــي النص القرآنــي التي تعبر عــن انعــدام الرجاء وانقطاع السُــبل، وانحباس النفس على ويلات ما تلاقي، وهو المعنى الذي أراد الشاعر التعبير به عمّا يلاقيه من هجر يقتل معه كل رجاء، ويبقي في حشاه كل ويل يقطع عنه نعيم الوصل، كأنما يصلى في (ويل) هذا الفراق عذاب الحياة دون أمل يرجو به خلاصاً.

وقد أراد الشاعر بالجمع بين مظهري العذاب في النصين القرآني والشعري تقديم مقاربة لعذابات الهجر التي يرى فيها ناراً من الجحيم تتلظى بها أحشاؤه، وفي ذلك جمعٌ بين الحسي والمعنوي في الشعور بالألم.

ويقترب حمد أبو شهاب من هذا المعنى في تجسيد معاناته مع عاطفته التي تورث في الحشا همّاً ولوعة، فيقول في قصيدته (ربيع العمر):[13]

فيا عجباً لأمر الحسن إني
لمأخوذ به أخذاً وبيلا

يؤرقني ويشغلني ويمضي
فيترك في الحشا همّاً ثقيلا

أقام الشاعر تداخلاً نصيّاً بين قوله تعالى: (فَأَخَذْنَاهُ أَخْذاً وَبِيلاً) [المزمل، من الآية: 16]، وبين معناه الشعري الذي أضاف إليه ما تحمله دلالات النص القرآني من أشكال الوبال والعذاب، فهو في انبهاره بمظاهر الحس قد أُغرِق في مشاعر أخذته كل مأخذ في مشارفة الموت والهلاك، فأخذ الشاعر من مشهد (الغرق) في سياق القصة القرآنية التعبير عن (الاستغراق) في متاهات الحس الشعوري ومعاناة عاطفة أتى البيت الثاني تنويعاً لمظاهرها، بين الأرق والانشغال والهموم التي تسكن الحشا.

ومن المشهد القرآني في تصوير غرق (فرعون) لدى أبي شهاب يأخذنا العتيبة في قصيدته (السفينة) إلى تناصه الشعري مع مشهد

غرق قوم نوح (عليه السـلام)؛ ليقيم بهـذا التداخل النصي علاقة فنية على مدار القصيدة كاملة مع بعض مشـاهد القصة القرآنية التي أسقط من خلالها مضامينه الوجدانية، يقول في ختامها:[14]

إذا عدتِ عاد لوجهي ابتسام
وغـــادر عـيـنـيَّ هـــمٌّ لعينْ

أنــاديـكِ والفلك مثلي ينادي
فهل تسمعين وهل تصعدينْ؟

يتجلــى مغـزى التناص في تجسـيد حالــة من الصراع بيــن البقاء والفناء، يرتهن في كلا المشهدين بالاستجابة لنداءات اللحظة الأخيرة، وهو ما يضفي على المشــهد توتراً، ويخلق لدى المتلقي شعور الترقب لمســار هذا المشــهد المصيريِّ الذي أراد الشاعر باستفهامه الأخير أن يجعله على طريقة النهاية المفتوحة.

واعتمد الشاعر على علاقة الدم التي تربط نوح (عليه السلام) بابنه في تجسـيد طبيعة تلك العلاقة الحميمة التي تربطه بمحبوبته، ومن ثمّ فإن اسـتجابتها لنداءاته هي في الحقيقة تلبية لندائه الوجداني، ونجاة له من الهموم اللعينة.

وقد بدا واضحاً في النصوص السـابقة أن توظيف التناص القرآني في التعبير عن معاني عاطفة الحب يتردد بين مظهري النعيم والشقاء، فيأتي استدعاء صور العذاب والجحيم لإضفاء دلالة المعاناة في الهجر ولوعة الوجد ومكابدة الشــوق، ويأتي في مقابله استدعاء صور النعيم والجنان التي يحيا في ظلالها الوافرة من يسـعده القدر بالوصال، وهو ما جمع سيف المري بينهما في قوله:[15]

تاه قلبي في عالم الحسن يرجو
جــدولاً بـــارداً وظــلاً ظليلا

في جنان من الجمال وحور
تبعث السحر بكرة وأصيلا

غير أنــي وجـدت للحب نـاراً
أحرقتني لما أردت الوصولا

رغــم مــا لـقيت مـنـه فإني
أرتضي في المحبة التنكيلا

يصف الشــاعر إحساســه بين رجاء النعيم والســعادة، وبين واقعه مــع الشــقاء ومعاناة ما يكابــد من وجْد ولوعة، وهذا مــا قدمه التناص القرآني الذي اســتعان الشــاعر به في تقديم دلالات معانيه الشــعرية، فأتــي التداخل فــي البيت الأول مع قوله تعالى: (وَالَّذِيــنَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ سَــنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَــا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَداً لَّهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلاًّ ظَلِيلاً) [النساء، الآية: 57]؛ ليعبر عــن تطلعه إلى الســعادة الروحية التــي يرجو فيها هنــاء قلبه مع هذا الحــب، وكأنه نعيــم الجنان في ظلها الظليل وحســن حورها، وللدلالة على تشــوفه إلى ديمومة ما يتطلع إليه من شــعور؛ أتى التعبير بالبكرة والأصيل، باستمرار زمني نابع من ملازمة تلك العاطفة.

وفــي مقابــل هذا الرجــاء كان التناص مــع معاني الشــقاء في نار الجحيم التي احتشــد بصورها القرآن الكريم، بما في ذلك من الإحراق والعــذاب الذي يوازي لديه عذابات الحــب ومعاناته، غير أن المفارقة هي استزادته من هذا التنكيل الذي يرتضي فيه الوجد واللوعة.

وقـد اسـتعان بعض الشـعراء بالتنـاص القرآني فـي التعبير عن قضيتهـم القومية التي تعاملوا معها بحسٍّ ذاتي لا ينفصل عن همومهم الخاصة، كما سـبق في تناول بعض أعمال سالم العويس الذي ظهرت ثقافته الدينية بشكل واضح في التعبير عن انشغاله بهموم قومية شكلت الاتجـاه الموضوعي الأبرز في تجربته، وهـو ما نجده أيضاً لدى ابن حاضـر الـذي أتى هـذا التداخل النصـي مع نصوص القـرآن الكريم للتعبير عن حـال أمته التي طغى عليها الخنوع، وتملكت منها مظاهر الضعف والانكسار، وعصفت بإرادتها وقوتها رياح المحن، فيقول في قصيدته (لبنان):[16]

أما «أعدوا لهم» فالعُرْب قد غفلوا

عنها وهاموا عن الأطياب بالدرن

التداخل النصي في البيت مع قوله تعالى: (وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّـن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَـاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِـهِ عَـدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ) [الأنفال، مـن الآية: 60]، لـم يكن تذكيراً بمضمون الآية، ولـم يكن توجيهاً إلى الاعتصـام بالقوة، وإنمـا هو تهكم يحمـل معه توصيفـاً لواقع عربي أضحـى موطناً للضعف والتخاذل، ويسـتحضر في معناه ما يقابل هذا الاستعداد وهو الغفلة وانعدام الرؤية.

وقـد أدت الألفـاظ دوراً في تمكيـن مغزى هذا التنـاص، فالعرب إشارة إلى قومية القضية في ضعفها وقوتها، ويومئ معنى (الهيام) إلى ضياع الهدف وانعدام السـبيل، وأتى التقابل بين الطيب والدرن يعكس معه حالة الضلال الغارقة فيه أمة تظن أنها تحيا بين الأطياب بينما هي الأدران التي تلطخها.

ولدى عبدالعزيز إسماعيل في قصيدته (أصحاب الفيل) أتى النص القرآني موظفاً في إسقاط فني يجسد مشهدين متقاربين رغم تباعد الأحوال، واتساع مسافات التاريخ الشاسعة بينهما:[17]

أبرهة عاد إلينا.. لا فرق لدينا
يطلق صاروخاً أو يركب فيلْ

فليطلق ما شاء علينا من لهبٍ
فسنقذفه بحجار من سجيلْ

وسيولد أطفال رضعوا الحقدَ
فجيل يأخذه عن جيلْ

وستنبت أرضي أحجاراً
تجعلكم كعصف مأكولْ.

أراد الشاعر أن يجمع بهذا التناص بين طرفي التاريخ قديمه وحديثه، فباعث العدوان فيهما واحد، وإن اختلفت أدواته، فأبرهة الجاهلية لا يختلف عن أبرهة العصر الحديث في همجيته والاستعلاء بقوته، سواء أتى على ظهر فيل، أو أتى بلهيب صاروخه؛ ولذلك تقلب الشاعر بينهما بأسلوب الالتفات من الغائب إلى المخاطب، كما أنه جعل عنوان القصيدة مدخلاً جامعاً بهذا الوصف لكلا المشهدين.

وقد حاول الشاعر أن يعلي في أبياته صوتاً حماسيّاً في مواجهة بربرية العدوان من خلال العلاقة الرابطة بين حجارة الانتفاضة وحجارة سجيل، لإبراز قوة المقاومة عبر أجيال متعاقبة على هذا الصراع الممتد، غير أن واقع النص وكذلك واقع الحال يغلبان صوته،

ويكشـفان عـن الصـوت الحقيقي الـذي تتجلى معه مشـاعر الضعف والانكسـار التـي تُحرِّك الشـاعر لإقامة هذا التداخـل، وهو ما يتضح مـن قـراءة دلالات معاني القصيـدة في مقاطعها السـابقة لهذا النص، وكذلك من خلال التقديم النثري الذي اسـتهل الشاعر به قصيدته معبراً فيـه تصريحـاً لا تلميحاً عن تلك الهموم التي لا يملك معها غير الكتابة بلغة الضعفاء التي لا تعدل في مجموعها حجراً في يد هؤلاء الصغار، ومن ثمَّ فإن هذا التداخل النصيّ قد أدى وظيفته من خلال المغايرة بين المشهدين لا المماثلة.

وجعـل معتـوق من هذا المشـهد القرآني في قصـة أصحاب الفيل توصيفـاً لحالـة الخزي التي يعيشـها العربي، فانتقـل معتوق برمزية أبرهة وأصحـاب الفيل في التعبير عن العدو والاسـتعلاء بالقوة، إلى توظيف تلك القصة بكل مفرداتها في إسـقاط مفارقة تكشـف عن عدو جديـد من بين أبنـاء الأمة، ممن يخذل المناضلين في سـاحاتهم، ليقدم الشـاعر بهذا المعنى دلالة جديدة لمفهوم العداء الذي يرادف التخاذل، فيقـول في قصيدته (خـذلان) التي أتى عنوانها تفسـيراً ناطقاً بمغزى التداخل فيها:[18]

حذَرْتَ «أبرهة»

كان الفيل يُريق الدمع

يقول أبابيلٌ بسماء

لكن الغيمة مرت دونك

قالت عفوكَ..

بعض الصحب هُم الأعداءْ.

جعـل الشـاعر بتناصه هـؤلاء الصحب مقام أبرهـة، وقد زاد من وقع تلـك المفارقة الجمع بين متقابلين: الصحب والأعداء، وكأنه يريد أن يقـول إن «من مأمنه يؤتى الحذر»، كما وظّف مفردات القصة في تعميـق تلك المفارقـة، فالفيل يرِقُّ بدمعه لواقع لا يَرقُّ له بنو البشـر، وهو ما جعل تمرد السماء في غيمتها جزءاً من التعبير عن غضب كل مكونات الأرض لهذا الخذلان.

وهـذا التهكم بالخـذلان العربـي كان حاضراً لـدى إبراهيم محمد إبراهيـم فـي قصيدته (ورقة متأخرة إلى شـرم الشـيخ) التي أتى فيها التداخـل مع النص القرآني فـي قوله تعالى: (قَالَتِ الأَعْرَابُ آمَنَّا قُلْ لَمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا أَسْـلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الإيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ) [الحجرات، من الآية: 14] تعبيراً ساخطاً على توهمات العربي الذي يعيش بانفصام تام عن حقيقة واقعه شعوراً وقولاً وفعلاً، فيختتم قصيدته قائلاً:(19)

أجل إنَّا نحب الموتَ

حتى ترتوي الأحجارُ

بين القبر والقبرِ

أجل إنَّا نحب الموتَ

في الإصباح والإمساء والفجر

نحب الموتَ

مهما قالتِ الأعرابُ آمنَّا

بفتح الباب

للخفاش والعنقاء والنسرِ.

أتــى التنــاص اسـتهلالاً واختتاماً لأسـطر القصيدة؛ لأنــه ما أراد الشــاعر التعبيـر به عـن ادعاءات العربــي لمقام هو أدنــى منه، فهو تكذيــب يصادم الواقع وينفيه، وقد أتى تكرار إثبات حب الموت المؤكد بــأداة التوكيد امتداداً لهـذا الخطاب التهكمي علــى خطاب العربي في ادعــاءات وتصورات واهمــة تنافي الواقع، فحب الموت لم يزد إلا في أعـداد قتلاه الذين ترتوي بهم أحجــار القبور، وهو حبٌّ يهيئ لكل من يتكالب على موته أن ينال منه بشتى الصور التي عبرت عنها مفردات السـطر الأخير في طائــر (الخفاش) الرامز إلى قــوى الظلام الخفية، ويأتي في مقابله (النســر) برمزيته إلى القوى الظاهرة التي تتجلى في ســاحات الصراع، و(العنقاء) الــذي يرمز إلى قوة الأوهام والخرافات الطاغية على الشــخصية العربية التي حرص الشــاعر على توصيفها في قصيدته، بل وفي أجزاء واســعة من ديوانه الذي تكررت فيه كلمة (البــدوي) غير مــرة، وهو تكرار يمكن أن نقرأ فيه إشــارة فنية تحيل إلــى حضارة الصحراء بكل ما فيها من معانٍ وقيم، لا ســيما أننا إزاء إحالات النص القرآني في حديثه عن (الأعراب)، وهي قراءة سمح بها تأويل اللغة الشعرية المفعمة بالرموز والدلالات.

ولــم يمثل التناص الدينــي من الأحاديث النبوية الشــريفة حضوراً بارزاً في القصيدة الوجدانية الإماراتية كما هو الحال في توظيف النص القرآني، فهي نصوص أتت متفرقة على قلة، يأتي ســياق توظيفها في التعبير عن الهمّ القومي، كما لدى صقر القاسمي في قصيدته (الحقيقة) التي يقول فيها:[20]

أرى الشرق مهما بدَّد الغرب شمله

وعاشت أيادي البغي فيه بإرغامِ

لكالجسم إمَّـا أنَّ عضوٌ لما به

تداعت له الأعضاء بالألم الدامي

يتجاوز الشــاعر غرض التشــبيه في توظيف النص النبوي: «مثل المؤمنين في توادِّهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجســد إذا اشــتكى منه عضوٌ تداعى له ســائر الجسد بالسَّــهر والحمَّى» [البخاري: (6011)، ومسلم: (2586) واللفظ له]، إلى تقديم معنى وحدويٍّ للقومية ينتقل فيه مفهوم الوحدة بين أبناء الدين إلى الوحدة بين أبناء الأمة العربية.

وأتى لدى معتــوق تناص مع الحديث النبوي الشــريف: «تَنَاكَحُوا تَكَاثَــرُوا فَإِنِّي أُبَاهِــي بِكُمْ الْأُمَمِ» [فتح البــاري لابن حجر: (4677)]، غير أن النص الشــعري نزع إلى نثرية في بعض أســطره أفقدت معها التناص جمالية توظيفه، فضلاً عن أن تركيب النص المستدعى أصابه شيء من الخلل، يقول الشاعر متحدثاً عن لاجئ عربي:[21]

رغم هذا العمق في صحرائنا

عزّ له بيتُ

وإن كان بحجم القبر

قد عزَّ له أن يجدا

قوت أطفالٍ إذا ما اعتنق السُّنةَ

إذ قالت على قول النبي أحمدٍ

«تكاثروا إني مباهٍ فيكم الناس بيوم الحشر

فيكم عددا»

يا نبي الله آمنت بما قلتَ

فماذا يصنع المسحوق في أوطانه

كل ما يرجوه يوماً بلدا

يرفع الرأس به عزاً

ولا يحنيه إلا لحظة

إن سجدا.

وقد أتى التناص الديني لدى عارف الخاجة مكثّفاً في ألفاظ لم تقف في مرجعيتها عند معتقده، بل نجد لديه كثيراً من طقوس المسيحية ومفرداتها، كالتعميد، والصلاة، والشموع، والصليب، وألم المسيح، وجميعها ألفاظ أتت موظفة في اتجاهه الموضوعي الذي تشكّلت منه تجربته الشعرية، وهو الحديث عن واقع الأمة العربية في نزعة قومية تتخطى وحدة الدين إلى وحدة المصير العربي المشترك بكل المقومات الجامعة.

ويدخل في هذا التناص الألفاظُ الصوفيةُ التي أتت في سياق بعض قصائد الحب، والتأمل في الطبيعة، أو التأمل الوجودي في الموت والحياة، وتعكس معها تلك النزعة الروحية لدى شعراء الإمارات.

ومما سبق يتضح إجمالاً أن التناص الديني قد أتى توظيفه في التعبير عن عاطفتي الحب والانشغال بهموم القومية العربية، وهما غرضان يلتقيان في الذات المتعلقة بالآخر: الوطن والمرآة، وهو ما يتسق مع تعامل الشاعر الإماراتي مع مظهري هذا الآخر في توحدهما، حين يخاطب في كثير من أعماله الوطنَ خطاب المحبوبة.

ثانياً – التناص الشعري:

قـد تتداخل في بنية القصيدة بعض النصوص الشـعرية، من خلال الإحالة إلى معنى يعمد الشاعر إلى توظيفه في قصيدته، سواء كانت تلك الإحالة ببعض الألفاظ، أو بالبيت الشـعري كاملاً؛ وذلك لإضافة معانٍ جديدة يحققها هذا التداخل، وهي رحلة يعود معها الشـاعر إلى التراث الشـعري، يتخطى فيها إطار المعارضة أو مجرد تداعي نصوص من ذاكرتـه، إلى التعبير عـن واقعه وتجربته الخاصـة بوعيه الفني؛ لأن «الإبداع ليس تذكراً، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنسـاني جديد»[22]، فهو اسـتدعاء توظف فيه تجربة إنسانية في إطار شـعري للتعبير بها عن أخرى، يتكئ فيها الشـاعر على دقة الاختيار، وثقافة المتلقي في قراءة مغزى هذا التداخل.

وقد تنوع شعراء الإمارات في توظيف تلك المصادر الشعرية التي تعبر عن أحد الروافد الثقافية التي شـكلت وجدانهم، وكانت جزءاً من التعبير عن تجاربهم الشعرية من خلال تعانق النصين لإحداث المعنى مـن خلال التماس معه، بحيث «يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس الذي يصل فـي بعض الأحيان إلى درجة التنصيص»[23]، وهذا التماس – سـواء كان بالتنصيص الكلي أو الجزئي أو بالتلميح – مرهون بقدرته على إضفاء معنى جديد، حتى لا يكون النص نتوءاً في جسد القصيدة.

فنقـرأ لدى صقر القاسـمي في قصيدته (شـعور الواجـب) تناصّاً شـعريّاً أتى في صورة حَرْفية من خلال تنصيص بيت كامل؛ لإضافة دلالات جديدة إلى قصيدته:[24]

تبارى إليك الشرق إذ كنتِ قلبه

وأنـتِ له ما عشت فوز ومغنمُ

«على كل طاوٍ تحت طاوٍ كأنه

من الدم يُسقى أو من اللحم يطعمُ»

أقام الشـــاعر بهذا التداخل النصي في البيت الأخير وهو أحد أبيات المتنبـــي[25] في قصيدته التي كتبها في مدح ســيف الدولة حين أراد أن يزور قبر والدته في خمسة آلاف من الجند وألفين من غلمانه، والشاعر أراد بهذا التناص استعراض قوة أتت في معرض تلبية نداء الذود عن حمـــى القدس، وهو في ذلك يســتدعي مظاهر البطولة التي احتشــدت بها قصيدة المتنبي، ليســقط في إطار تجربته الشعرية ملامح بطولات سيف الدولة.

ورغم أن تجربة الشــاعر تبدو في ظاهر النص كأنها خارج إطار الموضـــوع الوجداني بما في التناص من اســتدعاء معاني الفخر، فإن الوجه الآخر لهذا التداخل هو إسقاط شعور الانكسار مع فارق الواقع، وهـــو ما يبدو جليّاً في مظاهر الأســـى، وأوجاع النفوس المكلومة التي اســتهل بها الشـــاعر قصيدته، وكانت مدخلاً للتعبير عن إحســـاس بدا واضحاً في بكاء صرح المجد العربي المتحطم.

وتداخل لدى أبو شهاب أكثر من تناص في حديثه إلى صلاح الدين الذي جسد في اســتدعائه هموم واقعه العربي، حيث وظّف في التعبير عن معناه مصدري التناص: استدعاء شخصيات التاريخ، والإحالة إلى التراث الشعري:[26]

أمن أجْل العروبة جئت تسعى

لتنقذها وتحتمل الصراعا

وتنشدها «قفا نبك» لذكرى

ديـــار خلفتها الـريـح قاعا

اعتمد أبو شــهاب في تناصه على رمزيــة الأطلال في بكاء المجد البائد والتاريخ المنصرم بأسـلوب تهكمي يسخر من البكاء على أطلال درست ومعالم طمست، يسـتوقف عليها المغرمون صحبهم، بالتناص مع مطلع معلقة امرئ القيس:[27]

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

فتجسـيد الأمة العربية في خطاب الأطلال الدارسة التي تتجسد مع طبيعة ما تحمله معاني هذا النص الجاهلي، يشـير إلى صراع وجودي يحيا معه العربي شعور التمزق بين أمجادٍ عفت على آثارها الأزمان، وبين حاضر ينطق بانكسـار مرير يتناقض مع ماضيه، فهو اسـتدعاء يصارع فيه الإنسـان الواقع الذي يحيا في آثاره، كما يحيا الباكي على الأطلال أحاسـيس الاندثار؛ إذ «تكشـف القصيـدة الجاهلية في أهم ما تكشـف معاناة الإنسـان الأزلية مع الوجود في الزمان والمكان، وتُبينُ عن الصراع الدائر بين وجدان الحاسة التي تتبصّر في الواقع الحادث، وبين أحاسيس الغريزة التي تتفكر في الآتي»[28].

فالأطلال لدى أبو شهاب تدور في مدارات الزمن الثلاثة: الماضي في ذكرى مجد درسـت معالمه، اسـتعار له مشـهد (الديار) التي يعبر

افتقادها عن معنى الشتات والتشرد، والحاضر في الصراع مع مواجهة الواقــع، وهو ما يقتضـــي بالضرورة الحديث عــن الآتي والبحث عن الزمن البديل الذي يستدعي من أجله الماضي وشخصياته.

وأتـــى التناص مع (أطــلال) امرئ القيس لدى معتــوق في رائعته (مــوت مؤقت) من خلال الإحالة إلى المعلقة بتنصيص جزئي، جســد معه شعور المتمرد على بكاء الأطلال والوقوف على دارسات الدمن، فغــدا قافيــة يتيمة بيــن قصائد العروبــة التي تعوّد صوتهــا على نواح الأطلال، وهو في ذلك أراد أن يقارب الواقع بعيداً عن الماضـي:(29)

أنا يتم قافية العروبةِ

ليس لي شأن مع الأطلالِ

كي أبكي على «سقط اللوى»

لكنني أحني الجبين لكل من سقطوا

لكي يقف الوطنْ.

يســتثير معتوق لــدى المتلقي معانـــي الرفض والتمــرد على واقع متهــرئ احتشــدت بمظاهره قصيدتُــه، معتمداً في أجزاء واســعة من القصيدة على نســق استفهام تســتثير الإجابة عنه تلك الروح المتمردة لرفــض الركــون إلى أطلال الماضـــي التي يحتمــل تأويلها في النص تفسيرين:

– أن تكــون الأطــلال رمزاً لمجد غابر يتجلى في صورة درســت معالمهــا، وذهبت بواعث الفخار بها، فيكــون رفض التغني بالماضي

والبـكاء عليـه أمام هـذا الحاضر الواهـن تعبيراً عن تبايـن فج، حين يحاول العربي التسلي بماضيه عن فجائع واقعه.

- أن تكون الأطلال رمزاً لأوجاع الشـخصية العربية التي يرتبط ماضيها بحاضرها في نواح الفقد الذي يتسع تفسيره في النص لمظاهر كثيـرة، يمكن أن تجتمع في إطار واحد وهو افتقاد الشـخصية العربية مقومـات هويتها وعزتهـا وبواعث الاعتزاز بتاريخهـا، وهو تجاوز للشعور الفردي الذي يتمثل في البكاء على أطلال المحبوبة إلى التعبير عن الشعور الجماعي الذي يرتبط بصراع الشخصية العربية مع هموم حاضرهـا، بجامع التجارب المؤلمة التي تعـوّد العربي النواح عليها، «فالتـرددات المنتظمة لهـذه الافتتاحيات في الشـعر الغنائي القديم لا تفصح عن رموزها ومعانيها بمعزل عن التركيب الاجتماعي والنفسي للشخصية العربية، وتكاد هذه النموذجية الغنائية تحيل على ضرب من إجبار عودة التكرار إلى التجارب المؤلمة»[30].

وفي قصيدته (عتاب متأخر) وظف معتوق تناصه مع إحدى قصائد السموأل للتعبير عن التهكم الممزوج بالأسى على الواقع العربي:[31]

نرى مجدنا نهباً وكل فضيلة
لها ناعب يبكي أسى ويطيلُ

لهذا رداءُ اللؤم ليس يعيبنا
«فكل رداء نرتديه جميلُ»

يفتح الشاعر حواراً بين النصين ببراعة فنية في التعبير عن مغزاه مـن التناص الذي لم يكن فقط فيما تضمنه التنصيص في البيت الثاني،

وإنمـا أتى في تداعٍ مـن المعاني التي تضمنتها قصيدة السـموأل التي يقول فيها:[32]

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه

فكــل رداء يرتـديــه جمـيــلُ

وهو ما منح التناص وظيفة إبداعية، حيث وظفه معتوق في التناقض مع نص السـموأل بما فيه من معـانٍ، فهو إذاً تناص كلي لا جزئي، إذ «قد يسـتخدم الشاعر النص نفسه بكل رصيده الدلالي والتاريخي، بعد أن يجـرده مـن الرمز التاريخي (المدلول)؛ كـي يربطه برمز آخر قد يكون نقيضاً له»[33].

فمعتوق في معاني قصيدته يسـتدعي نقيض كل ما تتضمنه قصيدة السـموأل مـن معانٍ، ومن ثـمَّ فإن النـص يحتمل في تفسـيره تجريد مخاطبيـه – الذين أدخل ذاته معهم بضمير المتكلم الجمعي – من رداء المـروءة والفضيلـة، ليضيف – بانفعال ناقم سـاخط – في مقابل ذلك صفةَ اللؤم التي هي اسم جامع لكل الخصال المذمومة.

وامتـداداً لهـذا التداعي فـإن ما يحملـه حصن الأبلق فـي قصيدة السموأل من إشارة إلى كل بناء يضرب به المثل في المنعة والعزة هو إسقاط لنقيض معناه من تهاوٍ وضعف، وهو ما أومأ إليه معتوق بمدخله النثري إلى القصيدة، حيث جعل عتابه المتأخر إلى السموأل بن عادياء فـي حصنه الأبلق، وهو مـا يومئ معه أيضاً إلى تناص آخر مع المثل العربي «تمرد مارد وعزَّ الأبلق»[34].

ومـن حصن الأبلق لدى معتوق ودلالاته في النسـق الشـعري إلى

حصن عمورية بدلالاته لدى عبدالعزيز إسـماعيل في قصيدته (حديث إلى أبي تمام)، حيث أتى التدخل النصي مع أبي تمام في مدح المعتصم في فتح حصن عمورية:[35]

لا زال صوتك هداراً على الحقبِ
«السيف أصدق إنباءً من الكتبِ»

لا زال صوتك عبر الدهر يجلدنا
بـأنـنـا أمـــة حـمـالـة الـحـطـبِ

جمالنا استنوقت وانفض سامرنا
مرت مواسم نضج التين والعنبِ

حاول الشـاعر أن يدخل المتلقي إلى تجربته الشـعورية منذ عتبات النـص الأولى، بـدءاً من العنـوان في اسـتدعاء شـخصيات التاريخ وشـواهده مع حديثه إلـى أبي تمام، ثم تقديمه النثـري لقصيدته: «إلى معتصـم جديد نحلم بقدومه، وكل حقائـق التاريخ بدأت بحلم»، ليدخل إلـى تناصه مـع أبي تمام في قصيدته في مدح المعتصم التي يسـتهلها قائلاً:[36]

السيف أصدق أنباءً من الكتبِ
في حده الحدّ بين الجد واللعبِ

والتنـاصُّ في مغزاه العام أتى للتعبير عن أحاسـيس السـخط على الواقع من خلال بنية المفارقة في تباين التاريخ مع حاليه، وهي سـمة أسـلوبية سـبق الشـاعر توظيفها في قصيدته (أصحـاب الفيل) لتقديم المعنى ذاته، ففي حين أن التجربة الشعرية في قصيدة أبي تمام أتت في

باعثها مدحاً نجد النقيض لدى عبدالعزيز إسماعيل الذي أتت قصيدته قدحاً وتهكماً وسخرية من أوجاع واقعه العربي من خلال ما أقامه بين النصين من معارضة ساخرة «أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدياً، والمدح ذماً والذم مدحاً»[(37)].

ولعل تحول الخطاب الشعري من خصوصية الممدوح في قصيدة أبي تمام إلى عمومية المخاطَب لدى عبدالعزيز يعود إلى أن ما يحمله الواقع من تردٍ لا يقف عند شخص حاكم أو محكوم، بل هو واقع لا يستثني أحداً من خطاب التهكم واللوم.

وقد استعان الشاعر – إلى جانب تناصه الشعري – بتداخلات نصية أخرى في تقديم معاني التهكم، وجلد الذات، وإسماع هذا الصوت الشعري الصارخ في أمة ينسبها الشاعر بتخاذلها عن حقها وتغاضيها عن ضيمها إلى زوج أبي لهبٍ من خلال التناص القرآني بالبيت الثالث مع قوله تعالى: ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ﴾ [المسد، الآية: 4]، كما استعان الشاعر بدلالة المثل العربي: «استنوق الجمل» بما يضيفه من سمة إلى الشخصية العربية الواهنة الرأي والمخلطة في كلامها.

وتداخل في نص القصيدة تناص تاريخي استمده من وقائع التاريخ التي ارتبطت بها أحداث القصيدة، فمواسم التين والعنب إشارة تفسر – من خلال علاقة التناقض بين النصين – أن تعاقب الأزمنة لا يحمل معه إلا مزيداً من الخزي والانكسار، وانتظار ما لا يأتي إلا في أوهام أمة واهية، على غير ما يحمله توظيف أحداث القصة في سياق قصيدة أبي تمام، وذلك أن الروم قد أرسلت إلى المعتصم أن مدينتهم لن

تفتـح إلا في وقـت إدراك التين والعنب، وبين ذلك شـهور تمنعه دون المسير والمُقام لهذا الفتح، غير أنه أبطل ببطولته وهْم المنجمين وأسقط مدينتهـم، لتبقى هذه الأحداث بين يدي الحاضـر أمجاداً يعلكها العرب برجاء الحلم، وهو ما أنهى به الشـاعر أبياته، جاعلاً من ختام قصيدته تناصـاً مع شـطر البيت الثاني لأبي تمام الذي اسـتهل بشـطره الأول القصيدة، ليجعل بينهما كل مضامينه الشعرية الساخطة:[38]

صرنا نعيش على الأمجاد نعلكها

ونرتجي حلماً يبدو لمرتقبِ

المجد للسيف بتـاراً ومؤتمناً

«في حده الحد بين الجد واللعبِ»

وقد اسـتطاع الشـاعر أن يُدخل النص القديم فـي علاقة جديدة مع نصـه، يخرج بها من إطار المحـاكاة أو المعارضة أو الاقتباس؛ ليعلو صوتـه في النص على صوت سـابقه، فوظـف التجربة – بما فيها من معانٍ ودلالات الفارق الزمني والمناسـبة والأحداث – في التعبير عن تجربته من خلال الإمسـاك بالخيوط الفنيـة الرفيعة التي تربط بينهما، سواء بالمماثلة أو المغايرة، فكلاهما رابط يهيئ للتناص أداء وظيفته.

وقـد تأتي الإحالة مقترنـة بمصدرها، فيُذكر القائـل ويُقصد مقول القـول، معتمـداً على الارتبـاط الذائع بيـن النص وصاحبـه، وكأنما أضحت الإشـارة إلى معنى النـص مقرونة بالشـاعر تنصيصاً للبيت كاملاً، بتوظيف فني يمنحه دلالة تتخطى الاستشهاد، وهو ما نجده لدى شهاب غانم في إحدى قصائده التي يقول فيها:[39]

فأين شوقي؟ دم الأحرار يطلبه

يسيل من قبضة دقت تناديه

اطرق! سيفتح باب أنت تطرقه

مضرجاً.. تتحدى كل مكروه

القصيدة تسجل في معانيها المجازر التي نالت من دم العروبة في مخيم جنين ونابلس، وتبكي حالة الخزي التي تكشف عنها مواقف الأمة أمام مثل هذه المشاهد، فكان الاستفهام عن شوقي تناصّاً مع قوله:[40]

وللحرية الحمراء بابٌ　　　　بكل يدٍ مضرَّجة يدقُ

ورغم أنه كان كافياً أن يقرن الاستفهام عن شوقي بدم الأحرار ليتداعى إلى الذاكرة قصيدته في نكبة دمشق التي امتلأت بمعاني التضحية، ووحدة الدم والهم بين بني العروبة، غير أنه أراد أن يعمق من هذا التداخل باستعارة ألفاظ من بيت شوقي، وهو استدعاء في حقيقة الأمر له بعده التاريخي، فكأنه أراد أن يجعل الحوار بين النصين رابطاً لهذا المسار الزمني الممتد الذي تتقلب فيه الأمة بين مآسي التاريخ، ومن ثمّ تتداخل معاني القصيدتين في وحدة الهموم التي تجمع أبناء الأمة في ردائها، والتوسل بقواسم الهوية التي تجمع شتاتهم، ومظاهر الفداء التي تتجلى في دم الأحرار الذين تبنى بتضحياتهم أمجاد الأمم.

واعتمد معتوق في قصيدته (الأخير) على هذا الشكل من التناص الشعري، فجمع بين التناص ومصدره:[41]

وكآخر الثُّوار في حرب الخطابة أستريحْ

يوماً على قلقٍ

كأن الريحَ من تحتي

كما قال الفصيح

(أبو مُحسَّدَ) حين أقعدنا على قلقٍ وريحْ

إني لأعجب كيف في زمن الخطابة

يرتمي يوماً جريح.

كعادته في كثير من تقديم معانيه، يعتمد معتوق على بنية المفارقة، فيجمع بين الحرب والخطابة بإيماءات فنية تشير إلى لغة الكلام التي لا يملك العربيٌّ غيرها في ساحات الذود والقتال، وامتداداً لتلك المفارقة أتى الاستفهام التعجبي من أن يقع جريحٌ في تلك الحرب التي لا تعرف أداة إلا الأفواه والشعارات، ولكي يقيم الشاعر لهذا المعنى دلائل من التاريخ؛ أتى التناص مع المتنبي المكنى بأبي محسد في قوله:[42]

على قلقٍ كأن الريح تحتي

أحركها جنوباً أو شمالا

فهذا الثائر في حرب الخطابة يغدو ويروح كأنما الريح من تحته يحركها كيفما يشاء، وفي تناصه مع المتنبي تلميح آخر خفي لشاعر عرف عنه تغنيه بذاته وببطولاته التي كان الكلام جزءاً من مظاهرها، وهو ما يلتقي التقاءً مباشراً مع معنى معتوق.

وأتت الإحالة الشعرية لدى زينب عامر في قصيدتها (من الرمضاء للنار) بالتناص مع عنوان القصيدة المعروفة باسم لامية العرب؛ لتعبر بهذا التداخل عن إحساسها المنكسر بين همومها العربية التي تعدد في

مظاهرها حزن يافا وبغداد، وشكَّل هذا الحزن العربي أطلساً جديداً:[43]

بي وجد قافية مضمخة البكاءِ

تلوذ من رمضائها بلظى شجوني

ثم تقضي دونما صوت يؤرخ حزنيَ الطاغي

فأذهل دونما سببْ

لا تنتمي للصدق

(نهي)

لا يراد به طلبْ؟!

بي بعض ما قد قالت اللاميِّة الكبرى لتاريخ العربْ

بي حزن يافا

وانكسار شموخ بغداد الجواءِ

وبحر قزوين المسود في خرائط أطلسي.

دخلت الشاعرة إلى دائرة التناص من خلال استدعاء عنوان قصيدة الشنفرى لتجعل من أولى عتبات النص تداخلاً يوضح دلالاتِ توظيفه ما بين النصين من علاقة، فاللامية التي تنسب إلى الشنفرى، «تتضمن مجموعة من القيم الاجتماعية والإنسانية التي عرفت في عصر صاحبها وبيئته، وأبرزها: القوة والشجاعة والعفة والكرم، كما تزخر بمجموعة من القيم المستمدة من واقع حياة الصعاليك كالتغني

بالحرية مع شظف العيش»[44]، وهي قيم تتداعى إلى مضمون قصيدتها التي تبكي فيها شـيم العرب ومناقبهم، واختيارها أحد شعراء الجاهلية يعبر عن مفارقة تكشف معها عن واقع تلك الحضارة الزائفة في مقابل جاهلية احتفظ بنوها بقيمهم الاجتماعية والإنسـانية، كما أن مجيء هذه المعانــي في صوت نسـويٍّ منح مغـزى التناص بعداً فنيّـاً آخر، حين تتغنى المرأة بما بقي من قيم البسالة، ومظاهر النخوة، والقوة، والحمية العربية.

وهذا التنوع بين الإحالة الكلية في البيت الشعري والإحالة الجزئية بصورة مباشرة جلية، أو الاكتفاء بمجرد الإشارة إلى مصدره التراثي هو تنوع يعود إلى مدى نزوع الشـاعر إلــى توظيف التراث تصريحاً وتلميحاً، وإن كان هناك من يرى أن توظيف التناص التراثي بالإشارة أفضل فنيّاً من الإحالة الكلية أو المباشرة؛ «إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة، شـأن التماعـة الضـوء، قد تكون سـريعة خاطفة، ولكنها تفجـر بألقها أبعاد المكان»[45].

وربما تتجلى أهمية تلك الإشـارة في توظيف الشخصيات التراثية، أو الأحـداث والوقائع التي يريد الشـاعر بالإحالة إليهـا تداعي كل ما تكتنز به من معانٍ تفسر بإضاءاتها النص، بينما قد يختلف الأمر بعض الشـيء مع التناص الذي يعمد إلى توظيف أحد معاني البيت الشـعري لسـابق، إذ يتوقف مدى هذا التوظيف الرامز على مهارة الشـاعر في عـدم الوقوع في تفسـير المتلقي مثل هذه الإشـارة الرامزة أو التناص الخفـي على أنه من قبيـل التأثر بالمعنى أو إعـادة الصياغة في ألفاظ جديدة فيخرج بذلك من دائرة التناص.

وقـد يوظف التناص الشـعري؛ ليوفر لدى المتلقي مناخاً شـعوريّاً يوازي تجربة النص، اتكاءً على مماثلة النموذج الإنسـاني في التجربة المسـتدعاة، وهـو في ذلك لا يريد أن يعيش شـعوراً آخـر، أو تجربة أخرى غير ما يعايش، ولا يريد أن يعارض صاحبها في معانيه، وإنما يتوسـل إلى المتلقـي بتلك المعاني النفسـية والتجربة الشـعورية التي اسـتقرت لدى المتلقي مع النص الأول، فنقرأ لدى صقر القاسـمي في قصيدته (يا ليل) التي يعاني فيها شـعور الغربة وآلامها النفسية تناصّاً يستدعي به الأجواء النفسية لتلك التجربة المستدعاة، فيقول:[46]

كـرهـتُ تبـاشـير الـصـبـاح لأنـهـا
على حسنها قد خيبتْ يا دجى ظني

ومـن حَـرِّ تـذكـار الـوداع وهـولِـهِ
«نقمْتُ الرضا حتى على ضاحك المزن»

يناجي القاسمي في دجى ليل الغربة أطياف ذكرى، فتحمل نسمات الريـح لوعته، وتسـتثير صبابتـه، وكلما مضى ليل ظـن مع صباحه عودة يقضي بها لُبانته، ويروي بها ظمأ صبابته خدعه الصباح بامتداد غربته وشـوقه حتى كره تباشـير الصباح رغم حسـنها؛ لأنها تكشف عـن وهم يتجدد كل يوم، ويؤجج في نفسـه لوعـة الغربة فلا يرى إلا صباحاً عبوسـاً قاتم الملامح، وفي هذا المعنى يستدعي الشاعر شطراً من قصيدة أبي العلاء المعري في رثاء أبيه:[47]

نقمت الرضى حتى على ضاحك المُزْنِ
فـلا جـادنـي إلا عـبـوسٌ مـن الـدَّجـنِ

ويسـتعين المدنـي فـي قصيدته (ويـح الرفاق) بتناصـه مع ثلاثة

شـــعراء يســـتلهم من معاني أبياتهم نزوعاً حسيّاً في التعبير عن الحب، فأتى التداخل النصي مع أبيات شعرية لامرئ القيس، وعنترة بن شداد، وقيس بن الملوح، وفي كل استدعاء يأتي المغزى الفني من هذا التداخل مترابطاً مع فكرته العامة في القصيدة:(48)

لا أكــذب الله أنــي والـــهٌ ثملُ
وفي دمائيَ من نار الهوى شُعلُ

فــي كـل خـافـيـة مـنـي وبـاديـة
شـوق هتوف وقلب مولع ثملُ

أفدي الجمال بروحي حسن طلعته
فكم عليه همت فـي حبه مقلُ

ما لامرئ القيس لما ثار والهه
إلــى عنيزة نــادى وهـو يرتجلُ

لا تحرميني جناك وارفقي بفتى
إليك من شوقه قد جـاء يبتهلُ

فالشاعر يقيم بينه وبين حال امرئ القيس علاقة تشابه برابط الهيام ومعانقة الشــوق، وهو في ذلك يســوق من التاريخ ما يبرر تطلعه إلى معايشة ما يستدعيه؛ ليطفئ ناراً مشتعلة تتأجج كلما رآها، وفي تناصه مع قول امرئ القيس الذي يقول فيه:(49)

فقلت لها سيري وأرخي زمامه
ولا تبعديني عن جناك المعللِ

أراد الشــاعر إقامة علاقة التشابه الشــعوري بينه وبين الشخصية

المســتدعاة، ولذلك كان تناصه مع عنترة يتســق مع ذلك المعنى، حين يودّ تقبيل السيوف التي تلمع كثغر محبوبته، فثمة رابط بين ما يستدعيه وما يرمي إليه من التزلف إلى محبوبته.

ويستدعي العتيبة أحد أبيات المتنبي ليشكل من معانيه ملامح تجربته الشــعرية في مكابدة الشــوق والانتظار في جنح الليــل، ويجمع عنوان القصيدة (شــوق وحنين وشكوى) بين مشــاعره وبين التجربة الشعرية التي يســتلهم في تناصه أجواءها، فقد بدأ الشاعر قصيدته بمناجاة دمعه العصي الذي تشققت منه جفون فارقها النوم، فهو يقضي الليالي مسهداً يعاف الفراش كأنها أعداء، ثم ينتقل إلى مناجاة صبره الذي لم يعد يطيقه بشوق غدا في الضلوع ناراً، وفي العينين تحسراً وبكاءً:[50]

الشوق نار في الضلوع وشوكه
تحت الجفون تحسر وبكاءُ

وتخاطب الليل الطويل جوارحي
فتجيبني أعماقه السوداءُ

وتقول صبراً فالأحبة دونهم
درب بعيد دونه بيداءُ

وهو تداخل نصيٌّ مع استهلال قصيدة المتنبي التي قالها في خروجه من مصر، وقد راح يتحسر على ما بينه وبين أحبته من بُعد تغيب معه فرحة العيد الذي تمنى لو أن بينهما فلوات كالتي بينه وبين أحبته:[51]

عيد بأية حال عدت يا عيد
بما مضى أم بأمر فيك تجديدُ

أمـا الأحـبـة فالبيداء دونهم

فليت دونـك بـيـداً دونـهـا بيدُ

وقد اسـتغل العتيبة بيتي المتنبي في تقرير واقع مفروض، أتاه من أعمـاق ذاته التـي تلونت بلون ليله المظلم في انتظار أحبته، وهو واقع لم يسمح له أن يتساءل أو يتمنى كما فعل المتنبي؛ لأن الشاعر أراد أن يدخل إلى نصه بما يمنحه وتجربته خصوصية.

وقد وظفت شـيخة المطيري بيتي المتنبي في إحدى قصائدها التي تتسـق مع أبرز ملامح تجربتها الشـعرية التي تعلـو فيها نبرة الحزن والشكوى:[52]

جفت على أرض لقيانا المواعيدُ

وغـادرت طيب دنيانا الأغاريدُ

عامان يا عيد والذكرى مؤرقة

والوصل وعد وما وفيت يا عيدُ

الراحلون سويدا القلب مسكنهم

لكن أجسادهم مـن دونـهـا بيدُ

وقد عرف الشعر الإماراتي في استعانته بنصوص شعرية لآخرين التشـطيرَ أو التسـميطَ وهو «أخذ الشـاعر بيتاً لغيره، فيجعل لصدره عجـزاً، ولعجـزه صدراً، مراعياً تناسـب اللفظ والمعنـى بين الأصل والفرع»[53]، وهي نماذج على قلتها تعبر عن تنويع هؤلاء الشعراء في إقامة التداخل النصي بين تجاربهم وتجارب سابقيهم.

فنجد لدى صقر القاسـمي تشـطيراً مـع إحدى قصائـد أبي نواس

في الزهد، وتشــطيراً آخر مع ابن الخيــاط، وفي قصيدتيه: (خدعوها، وروعوه فتولى مُغضَباً) أتى تشــطيره مــع قصيدتين في الغزل لأحمد شوقي[54]، ولدى هند القاسمي في قصيدتها (في ظلال الغاب) تشطيرٌ مع أبي القاسم الشابي في إحدى قصائده حول التأمل في الطبيعة والوجود، ولها تشطير آخر مع إحدى قصائد علي محمود طه في التغني بالطبيعة الممــزوج بالتعبيــر عن عاطفــة الحب[55]، أما عارف الشــيخ فقد أفرد ديواناً للتشــطير مع بــردة البوصيري، ولامية ابن الــوردي،[56] وهذا التشطير يطول ويقصر، وفق مجاراة الشاعر في النص.

وهــذه الأعمــال رغم أنها تدخــل بأغلب موضوعاتهــا في تجارب هذا الاتجاه، ولكنَّ بينها وبين التجربة الوجدانية بوناً واســعاً، بما يبدو فيهــا من صنعة يغلب فيها إعمال الفكر على العاطفة، ويطغى النســج المتكلــف لبناء القصيــدة على عفوية الانفعال الشــعوري بها؛ وهو ما يجعلنا نحكم على عاطفة النص بأنها عاطفة شــاحبة لا تتفق مع طبيعة تلــك التجارب، فهي قصائد يمكن أن ننظــر إليها بنائيّاً، بالوقوف على مهارات الشــاعر في بناء محاكاته ومدى تلاؤم أشــطره مع ما يحاكي في نسيج قصيدته، ويمكن أن ننظر إليها موضوعيّاً، باعتبار أن اختيار القصيــدة قد يعبر عن اتجاهاته الموضوعية الغالبة في تجاربه، ولكنها فــي الجانــب الوجداني – الذي هو أســاس إدخال عمــل دون آخر إلى موضوعــات هــذا الاتجاه – بعيدة عن التناص الــذي يأتي تلبية عفوية لانفعال الشاعر بمعانيه دون أن يغلب على نسجها إعمال الفكر.

ثالثاً – التناص التاريخي:

يمزج الشاعر في استدعاء التاريخ وشخصياته إلى تجربته الشعرية

بين ما يختزنه الماضي من وقائع، وما يحتشد به الحاضر من أحداث؛ ليمنــح نصــه بهذا التداخل ما يفيض به التاريــخ من دلالات وإيحاءات رامــزة، تقدم في تعبيــر النص عن الواقع أبعاداً جديــدة، كما أنه يعين المتلقي على معايشــة التجربة الشــعرية والانفعال بها بشــكل أكبر من خــلال اســتضاءته بتجارب ووقائع تاريخه الإنســاني الــذي يتعلق به وجدانه، بوصفه أحد مكونات هويته ومعارفه، «ومن ثم فإن الشــاعر حين يتوســل إلى إيصال الأبعاد النفسـية والشــعورية لرؤيته الشعرية عبــر جســور من معطيــات هذا التراث، فإنه يتوســل إلــى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ»[57].

وقد اعتمد الشــاعر الإماراتي في بعض قصائد التعبير عن همومه القومية على وقائع التاريخ وشــخصياته، بإســقاط فني رامز، أراد من خلالــه أن يعبــر عن أنَّ ثمَّة روابط جامعة بين هموم الإنســان العربيّ عبــر تاريخه الممتد، أو أن ثمَّة مفارقات حادة بين طرفي هذا التاريخ، فيكون اســتدعاءَ مفارقةٍ يبين الفارق الصارخ بين الماضي والحاضر، أو اســتدعاءً يربــط بينهمــا، وكأن الواقع امتداد لما ســجله التاريخ من مشــاهد مظلمة، «فقد يعكس الماضي (فترة ملحميــة) فتكون نماذجها الإيجابيــة بمثابــة المثــال الــذي يحفز بمجــرد رصده إلى الاســتلهام والاقتــداء، كما يمكــن أن يعكس (فترة مأســاوية) تمتــزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكســار، فينهض تجســيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضاً»[58]، وكلاهما يفضي إلى أن العربيّ يعيش في واقعه تجارب تغص بالهموم.

فمــا مرَّ من تناص شــعري يتضمن شــخصيات تاريخيــة اقترنت بوقائع التاريخ أتت في ســياق النص – كما لدى أبي شــهاب في حديثه

إلى صلاح الدين الأيوبي، ولدى معتوق في حديثه إلى السموأل، ولدى عبدالعزيز إسماعيل في حديثه إلى أبي تمام – ما هو إلا استدعاء لوقائع التاريخ وشخصياته التي اقترنت بها؛ لإبراز تلك المفارقات بين الماضي في عزته، والحاضر في خزيه وانكساره، لأنها أحداث – وإن ترجمتها القصائد – لا تفارق عناصر التراث الإنساني في تاريخ الأمة العربية التي يستمد منها الشعراء مصادر تناصهم الأدبي والتاريخي، وهذا التداخل والتمازج بين مصادر التراث هو ما سبقت الإشارة إليه في مستهل الفصل.

فالعتيبة يستدعي من التاريخ وشخصياته حربي داحس والغبراء والبسوس، وشاعر الجاهلية امرأ القيس في أحد مقاطعه:[59]

هذه داحسُ والغبراءُ عادت والبسوسْ

وامرؤ القيسِ مُصرٌّ أنه ليلُ الكؤوسْ

وغداً أمرٌ.. وضاع الأمر في سكر الرؤوسْ

وفي اختيار العتيبة العصر الجاهلي وشاعره دلالة – يفسرها السياق الشعري – على دخول أبناء قومه في جاهلية عصر جديد لم تختلف عن جاهلية امرئ القيس في مظاهر النزق والحمق، وهو ما يعبر عن حس فني في انتقاء عناصر التراث لإقامة تناصه الذي يسمح بتفسيرات عدة تضيف لدى المتلقي معاني جديدة غير ملفوظ النص، كما أنه استطاع أن يوظف الإشارة إلى صراعات التاريخ وملامحه بتعبير وجداني يبتعد عن السياق الملحمي الذي أتت فيه تلك الوقائع، وهو بذلك يقرن بين ماضي هذه الأمة وحاضرها، وهو ما «يمنح

الرؤية الشــعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمــان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر»[60]، وهو امتداد تاريخي يوصِّف في الوقت ذاته الشــخصية العربية التي يرســم الشــاعر مــن تاريخها ملامح حاضرها، وإن أســقط عمــداً ما في هذا التاريخ الممتد من علامات مضيئة؛ لأنه يستدعي فقط ما يجسد محنته.

وفي التناص مع شخصية امرئ القيس تأويل مفتوح بما يرتبط بتلك الشــخصية التاريخية شاعراً، وفارســاً، وملكاً ضليلاً، وعربيداً لاهياً، ولكن الشــاعر اختار منها الأخير بما يخدم رؤيته الشــعرية في النص، فأتــى تناصه مع المثل الســائر «اليوم خمرٌ وغــداً أمرٌ» وما يرتبط به من وقائع التاريخ إســقاطاً واضح الدلالة على الشــخصية العربية التي أضاعت دماء بنيها في غفلة ضلت بها السبيل، كما أضاع امرؤ القيس دماء أبيه في استرسال ولهو وتسويف.

وقد ذهب إبراهيم محمد إبراهيم إلى أبعد من عصر الجاهلية، حيث الأصــول الأولى للعربيِّ؛ ليقدم من خــلال الحديث عن محنته معانيه، بنفي لا يخلو من الســخرية اللاذعة لكل ما كان يستند إليه في تاريخه، وأسهم في تعميق هذا المعنى صورته التشخيصية في نداء نار البدويِّ التي توازي في تشخيصها مقومات الأوطان وهوية رجالها:[61]

فالأوطان لها نارٌ

لا تخبو أبداً في الليلِ

ولا تخمدُ حتى في الأحزانْ

يا نار البدوي لقد خبت النارُ

فلا عدنانَ ولا غسانَ ولا قحطانْ

لا يخدعك ضجيجُ القومِ

إهاب الثعبانِ الأرقط لا يستر إلا الثعبانْ.

فالشاعر يقطع صلات التاريخ بين العربي وأصوله جميعها عاربة ومستعربة، فهو عصر المداهنة والضجيج والشعارات الفدائية التي جعلها أيضاً عنوان قصيدة في الديوان ذاته الذي يبكي فيه الباكون والنائحون في عصر عبوديتهم فتوحات ابن الوليد.

ومن المعارضات الساخرة التي يعبر عنها التناص التاريخي، نقرأ لدى عارف الخاجة تناصه مع فتح الأندلس الذي جعله رمزاً كاشفاً عن معاني الخيانة والتخاذل والخزي التي رمى بها الشاعر أمته:(62)

كل المنافذ مغلقةْ

وأمام وجهك مشنقةْ

كل المنافذ يا عليٌّ

والبحر خلفك

والعدو أمام وجهك.. خلفهم

فارفع حذاءك في الوجوه الخائنةْ

واعبر عليها نحوه

اعبر ولو صبوا القيامة فوق رأسك

أو حموك بغدرهم.

أتـــى التناص باســتدعاء شــخصية طــارق بن زياد في مشـــهد فتح الأندلس، حين نادى جندَه في خطبته الشــهيرة قائلاً: «أيّها الناس، أين المفــر؟ البحر من ورائكم، والعــدوّ أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبــر، واعلموا أنّكم في هذه الجزيــرة أضيع من الأيتام، في مأدبة اللئام»[63].

وأول ما يُلقي به التناص من دلالة إيحائية هو إضفاء بعض سمات شخصية طارق بن زياد على المخاطَب علي بن المسك التهامي، أولى تلك السمات القيادة والبسالة والفداء، فهو لم يكن مجرد مناضل أراد أن يقدم روحه افتداء عروبته، ولم يكن مغامراً ببسالة الفارس المقدام حين يحتضن بصدره الموتَ، وإنما هو قائد عسكري يقود بني عروبته إلى مواطن العزة بفتح جديد.

وقد أقام الشــاعر من هذا التداخل بين النص ووقائع التاريخ مفارقة حادة، فجمع في معنى العداوة بين بني صهيون وبين من ادعوا من بني عروبتــه أنهم صدره الحامي، فكانوا مــع أعدائه في خندق واحد، فمَن أمامه عدوٌ يقبع خلفه قومُه الذين خذلوه؛ ولذلك كان تعبير الشاعر عن المنافذ المغلقة ليس إرادة الرجوع والانسحاب، وإنما هي منافذ الرجاء في أمته التي خذلت نصره.

فبين الأسطر نلمح في شخصيته روح التحدي والإصرار ممزوجة بيــأس الرجاء في نصرة أهله الذين غــدوا بتخاذلهم أحد أعدائه، ولعل ذلك ما يســوغ للمتلقي أن يقرأ في صفة (اللؤم) التي تضمنتها الخطبة وصفاً لهؤلاء المتخاذلين من بني جِلدته، وأن تكون صفة (اليتم) تعبيراً عــن انقطاع روابط الــدم بينه وبين أهله، فضاع نصيــره بالثأر لدمه،

لأنهم – فضلاً عن تخاذلهم – مشغولون بالثأر من أنفسهم وتناحرهم، كما بيَّن في موضع آخر من قصيدته قائلاً:[64]

ها هم بنو أعمامك العظماءِ

يقتتلون في جنح الضلالة

عند مورد خيلهم

من أجل دلوٍ واحد

أو شق تمرةْ.

ولم يبرح معتوق معنى التقاتل والفتن التي يقبع فيها أبناء الأمة باستدعاء وقائع التاريخ التي تختزن في أحداثها صورة تلك الأمة الممزقة في شتاتها وتناحرها، فجعل من التناص التاريخي في فتنة قميص عثمان (رضي الله عنه) الذي يمثل رمزاً لإثارة الفتنة وتأجيج القلوب بنارها[65] امتداداً لهذا الواقع العربي:[66]

عثمان يا عثمان

ما ذنب القميص يعود في هذا الزمان

عثمان يا عثمان

حدثنا بربك كم قميص ترتدي متقلداً

دمك الزكي بعنفوان

حملوا قميصك مرة أخرى وطافوا في الدروب

كي نبدأ الثارات ثانية.

يحمل نداء الشـــاعر المتكرر إلى عثمان (رضي الله عنه) استدعاء للتاريخ بأحداثه ورموزه المتشـــابهة، فكأن التاريخ فيه أكثر من عثمان وأكثـــر من قميـــص يجعل منـــه العرب شـــارة الفتنة التـــي يطوف بها دعاتها، ليثيروا في النفوس فتنة الشتات والتمزق، وحين يعلو الضجيج بالبكاء والنحيب تتحـــرك الضغائن في النفوس التي تندفع لتطلب الثأر من نفسها، لتزداد بتناحرها ضعفاً إلى ضعفٍ.

ووظف الشـــاعر في القصيدة ذاتهـــا التاريخ – وهو في الوقت ذاته تناص ديني – مع قصة يوسف وأبيه يعقوب (عليهما السلام) وأخوته، فجعل من قميص يوســـف رمزاً يلتقي فـــي مغزى توظيفه داخل النص مع رؤية الشاعر في قميص عثمان:(67)

يعقوب يا يعقوبُ

قد تعب الحجرْ

أهم بنوك المدعون الواقفون

أقميص يوسف عاد ثانية

وعاد لك البصرْ

حيناً وغادرك الشحوبْ

يعقوبُ يا يعقوبُ حدثنا بربكَ

عن بياض العينِ عن تعب الدروبْ

ألكل جيل عندنا خاطوا قميصاً أو كفنْ

لا بد من صوت ومن موتٍ

ومن صوتٍ ومن موتٍ

لكي يحيا الوطنْ.

يأتي توظيف قميص سيدنا يوسف (عليه السلام) للتعبير عن معنى البشارة التي ينشرح لها الصدر، ويعود بها للعين ضياؤها، وتأتي قيمة هذا التناصّ في تقديم رؤية الشاعر أنه جعل الموت فداء للوطن بشارةً ترفع عنه ذلة انكساره، ومن دون هذا المعنى سيبقى أبد الدهر فاقداً ضياء السبيل، غارقاً في فتنة بنيه، فهم إذاً بين موتتين الأولى موتة الفداء التي يقابلها قميص البشارة، والأخرى موتة التناحر فيما بينهم، ويقابلها في النص الغائب قميص الكذب والافتراء الذي أتى به أخوة يوسف إلى أبيهم.

ووظفت فواغي مقتل الحسين في تناصٍّ تاريخيٍّ يعبر عن الصراع العربي الذي يمزق الأمة، وكأن التاريخ يعيد نفسه في قمم الضجيج التي لا تعلو إلا بصيحات الإدانة، واستنكار مؤامرات الأعداء، دون الالتفات إلى ما تفعله يد بني العروبة من مؤامرات الخيانة والتقاتل حيناً، والركون إلى صمت العجز حيناً آخر:[68]

فدم الحسين يظلّ ينزفُ

في الضمائر

في الدفاتر

في مساحات الشعور

ونظل نتهم الذئابْ!

ونلفق الأعذار

نسقطها على الأقدار

نبرع في التآمر والخيانة

في الملامة والسبابْ.

تفتــح فواغــي التاريخ لتخرج من فِتنه الســوداء مقتل الحســين في علاقة تناصية مع الواقع، وتتكئ على الصيغ الفعلية للتعبير عن امتداد هذا التاريخ الذي لايزال فيه دم الحسين في ضمائر ودفاتر من تؤلمهم القضية، وتوجع مشاعرهم خيبات متتالية، لا يعرف فيها وجه التاريخ غير الخيانة والتآمر.

ويحتشــد الشــعر الإماراتــي بالكثير من ومضات شــعرية أتى فيها التناص مع شــخصيات تاريخية مجردة من أحداث التاريخ، حين يكتفي الشــعراء بالشــخصية لتتداعى معهــا وظيفتها في النــص بما ترتبط به مــن معانٍ لدى الشــاعر والمتلقــي، وهي معانٍ تدور فــي أغلبها حول هموم الذات العربية، فنجد شــخصية عمر بن الخطاب، وصلاح الدين الأيوبي، وخالد بن الوليد، والخليفة العباســي هارون الرشيد، والحجاج بن يوســف الثقفي، وغيرهم من الشــخصيات التراثية والتاريخية التي يعبر استدعاؤها عن انكسار يرتجي أهله كل من يرفع عنهم هذا الشعور.

رابعاً ـ التناص الأسطوري:

نزوع الشــاعر إلى معايشــة أحاسيســه الخاصة بعيــداً عن واقعه الملموس جعله يدخل إلى عوالم أســطورية رغــم ما فيها من خرافات وخــروج عــن نطاق المعقول، وهو في ذلك يريــد أن يعبر عن أقصى

أشــكال المغامرة والبعد عن الواقع، فهــو لا يكتفي بالدخول إلى عوالم كونية خاصة به، يعانق فيها النجوم، ويسير بين مواكب النسيم، ويناجي القمــر، ويســامر الموج، إلــى غير ذلك مــن مظاهر اندماج الشــاعر الوجداني مع عالمه الخاص الذي يصنعه خياله الشعري ليخرج به عن مدارات الواقع، وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك حيث خرافات الأسطورة بخروجهــا الحاد عــن المألــوف، وأحداثها التي لا تخضع لتفســيرات المنطق وتصورات العقل، فهي «قصة خرافية أو تراثية عادة ما تدور حول أحداث ليس لها تفســير طبعــي، واعتقاد غير مثبت يقبل بطريقة لا تخضعه للنقد»[69].

فارتباط الحب بالأسطورة وصف نسمعه عندما يريد الشاعر التعبير عــن عاطفة تتخطى فــي حدتها ما هو معتاد، فيغدو الحب أســطوريّاً، ولذلــك كان هــذا المعنى منتهى التصور الوجدانــي لعاطفة الحب لدى ســلطان العويس في أحد أبياته التي حار فيها في وصف معشوقته بين خيال الرســم وســحر تفاصيله، وخيال الشعر وســحر قوافيه، وانتهى بخيال الأسطورة وسحر أجوائها قائلاً:[70]

يا لوحة في فؤادي كيف أرسمها
هل أنتِ عنوانها أم أنت ما فيها

أنت القوافي وأنت الشعر أنشده
أنت الأساطير في حلمي أناديها

ولعــل ذلك يفســر لنا ارتباط أغلب ما ورد مــن نماذج هذا التناص لدى الشــاعر الإماراتــي بالتعبير عن عاطفة الحــب، كي يضفي على عاطفته تلك الأجواء الأســطورية الخارجة عن معقول البشــر ومنطق

الواقع، فصقر القاسـمي فـي قصيدته (الهوى النشـوان) التي أتت في ستة مقاطع، حاول أن يدخلنا معه إلى عوالم سحرية بين ملكوت الحب وفتنة سحر ينتشي معها بخمر العشق؛ ليضفي على تجربته الخاصة ما يفوق تصورات العقل، فجعل التناص في مقطعه الثالث تعبيراً عن أحد مظاهر هذا العالم السحري:[71]

يـا لعينيك ومـا أحلى المنى
نـسـمـة تـعـبـث فـي أهـدابـهـا

تمسح الفتنة حتـى تنجلي
نفثاتُ السحر مـن أقطابها

والـهـوى النشوان في لجتها
سـابـح يـضـرب فـي أسبابها

جـردت (فينوسُ) منه نفسَها
وحـبـتـه لـك عـن أتـرابـهـا

أتى التداخل النصي مع أسـطورة فينوس، وهي إحدى الشخصيات الإغريقيـة التي عُرفت بمغامراتها الغرامية، وأشـهرها ما حدث بينها وبين أدونيس وهو شـاب رائع الجمال كما تحكي الأسـطورة، ارتبطا بقصة حب بدأت حين كانت فينوس تعبث بسهام ابنها كيوبيد، فخدشت نفسها بسهم، وقبل أن يلتئم الجرح ويخرج السهم من عروقها أبصرت أدونيس، فتغلغل في قلبها حبه[72].

وبقراءة تفاصيل القصة الأسـطورية تنكشف لنا العلاقة الفنية بينها وبين النص، ففضلاً عن جمال فينوس السـاحر الذي أقام الشـاعر بينه

وبين محبوبته علاقة تماثُلٍ يستوحي منها ذلك الجمال الأسطوري في سحر عينيها، وفتنة أهدابها، وجمالها الأخاذ الذي خلعته فينوس عليها دون غيرها من النساء فإن الأحداث تروي أن جوبتير والد فينوس أشفق على ابنته فسمح لأدونيس بأن يصعد من العالم السفلي لمدة ستة أشهر في كل عام، ليقيم معها، وعندئذ كان الصيف يعم الأرض بفتنة الطبيعة الساحرة، وهو ما اعتمد عليه القاسمي في إضفاء أجواء الطبيعة الساحرة التي بدت بوضوح في مقاطع القصيدة، ولا سيما المقطع الرابع، حيث أتى بتناصٍّ خفيٍّ نلمح فيه علاقة هذا السحر الأسطوري في تفاصيل القصة بما جسده المقطع من جمال الطبيعة.

ولأن الشاعر حريص على المسافة الفاصلة بين استدعاء أسطورة لها تصورها الوثني وبين ما قد ينحرف به عن مسار معتقده التوحيدي؛ فقد أسند فتنة هذا السحر لإبداع الخالق الذي حباه ومحبوبته ذاك السحر ليختلسا منه فرص العمر.

وقد وظف القاسمي الأسطورة ذاتها في قصيدته (سهم كيوبيد) بتداخل نصي اختار منه جزءاً من تفاصيل الحكاية الأسطورية؛ ليعبر عن مُصاب الحب من سحر فاتن، يقترن معه بجمال الطبيعة في سحرها بين لذة العشق، ورياض الحسن، والربيع، والأغصان، ولجين الجدول الذهبي، والأحلام السابحة في كون غرائبي تملؤه نفثات السحر، وجميعها مشاهد تلتقي مع تلك الأجواء الأسطورية:(73)

بسهم كيوبيد أصماني فوا حَربي
لحظ إلى حبٍّ من أرماه يهتف بي

سهمٌ تخلل أحشائي فمزَّقها
بلذةٍ صغّرتْ سُكرَ ابنةِ العنبِ

جمع القاسمي في التعبير عن ذاته بين شخصيتي أدونيس وفينوس، فأخذ من الأولى شخصية العاشق الذي تأخذ به لذة العشق بسكرة تغلب نشوة الخمر، وأخذ من شخصية فينوس ذلك المشهد الذي اخترق فيه حب أدونيس قلبها حين اخترق سهم ابنها كيوبيد أحشاءها، ليعبر بذلك كله عن أجواء أسطورية تأخذ بالمتلقي إلى تصور حالة شعورية بعيدة عن الواقع المألوف في دنيا البشر، وذاك غاية ما يرمي إليه التوظيف الفني للتناص مع شخصيات وأحداث الأسطورة.

وتشكل حكاية ألف ليلة وليلة رمزاً مهمّاً في توظيف التناص الأسطوري للتعبير عن هذا الموضوع الوجداني، ويأتي ذلك اعتماداً على البعد الإنساني للقصة، وقد نوَّع الشعراء في توظيفها الفني وتداخلها مع نصوصهم، فنجدها لدى العتيبة في قصيدته (صمتاً شهرزاد) تعبيراً عن تحرره من خداع من أحبها، وهو في ذلك يوظف معنى انتفاضة الأمير على خداع مملوكته، ليرفع عن ذاته وهْم الانبهار من حكاياها المعسولة:[74]

وَلّى زمانك والحكايا
صار يعلوها الغبارْ

الوهج غادرها فما
عادت تثير الانبهارْ

وأشم رائحة التغير
والتبدل في الخمارْ

والصوت يجعله يطل
على العيون بلا إزارْ

فلتصمتي ما عاد يجديك

الـــحـــوار والاعـــتـــذارْ

لـمــي حـكـايــاك القديمة

وارحـلـــي دون انـتـظـارْ

والشـــاعر جعل مــن نُبل الحب وعدم الانتقــام – كما تعبر قصيدته – حبكــة في بناء هــذا التناص الذي انحرف عن مســار الحكاية، حين اكتفى برحيل محبوبته التي تقابل في الأســطورة شهرزاد، بما يخالف ما عُرفَ عن شــهريار في إعمال الســيف نهاية لمن لا تروق له، وهو ما يعبر من وجه آخر عن تمكّن تلك العاطفة في ذات الشــاعر، فكانت حائلاً دون ثأر الانتقام، ورغم ذلك فإن الشــاعر لم يبتعد عن شــخصية الملك الذي يتيه فخراً بأنه من جعلها نجمة تضيء في ســماء النســاء، وغــدت بيديه مليكــة، وأنه من يمتلــك أن تهوي بصولجــان ملكه إلى الهوان.

والعتيبة لم يكتفِ بالانحراف عن مســار أحداث الأســطورة، وإنما جعــل من تبادل الأدوار – بعد أن غدا هو الراوي – بناءً فنيّاً يعبر عن انطفــاء ذاك الوهــج الذي طالما أثار انبهاره، فلــم يعد ينخدع بحكاياها التي ملكت بها قلبه من قبلُ.

وجعــل أحمد عبيد من قصيدته (شــهرزاد) تناصّاً يقــوم على بنية الحوار مستلهماً من القصة إحدى لوازمها (أجل مولاي) التي تكررت فــي القصيدة عشــر مرات، رابطــاً بين بناء القصة الأســطورية وبين بعض لوازمه التعبيرية:[(75)]

أعيدي.. شهريار هنا مشوقٌ

وأنـتِ لظاه في الشبق المثارِ

به شوق الحروف إلى سطور

تـدمـدم فـي خـلايـاه بـنـارِ

بكل حكاية نـبـضٌ لأخـرى

ستتلوها لـيـزداد استعاري

«أجل مولاي» وارتجفت شفاهٌ

لـحـلـم فـي ثـنـايـا الانـتـشـارِ

وظف الشـاعر معجمه الخاص في استدعاء تناصه الذي يقوم على بنيـة الحكاية، فاحتشـدت القصيـدة ببعض مفردات معجمـه التي أتى تكرارها متناسباً مع أجواء الحكاية الأسطورية، فالحروف، والكلمات، والأحـلام، والطيـوف، جميعها مـن الألفاظ التي تكـررت في أعمال الشـاعر بشكل لافت، فأتى التناص يلبي نزعة لغوية خاصة لديه، كما يلبي كذلك جنوحه إلى التحليق في عوالم الرؤى والأحلام التي تكررت كثيراً في أعماله، وبذلك يكون اختيار الأسطورة في جانب منه مفسراً لجوانـب إبداعية خاصة لدى الشـاعر، يربط فيها بين اتجاهات تعبيره وبين ما يستدعيه منها.

ولـم يغب توظيف تلك الحكاية الأسـطورية عن شـعر المرأة التي استعارت من أحد جوانبها قوة الأنثى في امتلاك من تهوى بسحر البوح التي تسـتلب بفتنته قلب الرجل، وهو ما عبرت عنه رهف المبارك في تناصها مع شخصية شـهرزاد بقصيدتها (غوايات) التي تقول في أحد مقاطعها:[76]

من شهرزاد تعلمت عيناي أسرار النساءْ

وتعلقت شفتي بسحر البوح وجداً في المساءْ

فصدحت باسمك يا هوى إن سرت وحدي في العراءْ

وأعود غيري من صدى صوتي وترنيم الظباءْ

تستدعي الشاعرة من الأجواء الأسطورية سحر الأنوثة في مساءات البوح، ونلمح في سياق التناص تلك العلاقة التبادلية بين الأصوات وصداها وإحداث الانفعال الوجداني الذي يعبر عن إحساس مرهف من خلال بواعث هذا الانفعال الذي يتخطى حدود البشر، حين ينفعل (شهريار) ببوح النساء، وتنفعل (شهرزاد) بترانيم الظباء.

وأتى تناص معتوق مع تلك القصة موظفاً في التعبير عن عشق الأرض الذي يرادف صبابة العاشق في الأسطورة، حين يرادف بين الحكي وبين الموت، فكلاهما يروي للمعشوق معنى الإخلاص والتبتل في محراب الحب:[77]

قم واسقها عذب الكلام

فالهوى يسجد ما بين يديك

فإذا آن على السمع فطام

فاسقها الموت وخُذْ عمراً إليك.

وتوظيف تلك الأسطورة في التعبير عن هموم الذات العربية يطرح معه بُعداً هامّاً له دلالته التي ينبغي الوقوف عندها، من خلال قراءة

علاقــة الواقع بعناصر بناء الأســطورة، فثمة عجز عــن مواجهة هذا الواقــع جعله يلجــأ إلى عالم افتراضي، فضلاً عن أن أحد عناصر بناء الأســطورة هو الكلام، وهــو عنصر تردد كثيراً لدى الشــاعر وغيره فــي التعبيــر عن التخــاذل أمام مواجهــة الواقع بالاكتفاء بالشــعارات والتنديــدات، فيكون توظيــف الكلام في القصيدة ممارســة جديدة لهذا العنصــر، أو ربما يتطلع بتوظيفه إلى ذلــك، بأن تتحول عذوبة الكلام عــن القضيــة إلى اســتعذاب الموت مــن أجلها، ومن ثمَّ فــإن توظيف الأسطورة قد يحمل معاني غائبة بعناصرها داخل النص، ولكنها داخلة في تأويلات معانيه.

ووردت شخصية (عشتار) الأسطورية لدى أحمد عبيد في قصيدته (دروب)، حيث اســتلهم منها خيالاً يجنح إلى الســحر والرؤى الحالمة في التعبير عن الحب، قائلاً:[78]

يا زهرة الخصب ما الجدب المقيت هنا
وأنت بين ضلوعي اليوم «عشتارُ»

هنا الأماني وسحر العمر يمرح بي
هنا الجنى حيث هذا الزهر نشتار

هنا الـعـذوق الـتـي خلفتها رطباً
يـروق روحــاً إذا ما جـاء «أيـار»

وقد بدا اعتماد الشعراء الواضح – إلى جانب استدعاء عالم يدخلون معه إلى عوالم تتخطى في خيالاتهم الشــعرية الواقعَ البشــريَّ – على البعد الإنساني للأسطورة ، بوصفها تراثاً إنسانيّاً، حيث «يلتقي الإنسان

بالإنســان عند نسيج الأسطورة المتشــابه الموحد، ومنه يستمد الإنسان عطراً لا يمّحي»[79]؛ ليعبر بمضمون هذا التراث الإنساني عن عاطفة لا تعرف زماناً ولا مكاناً ولا أجناســاً، بإقامة علاقة تداخل بين تجربته الذاتية وبين نماذج إنسانية تتخطى تلك الحدود.

* * *

الفهرس

1 – معجم مصطلحات الأدب، ص49.

2 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص92.

3 – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، ج4، ص487.

4 – أمير الحب، ص78.

5 – نحلة وربابة، ص93.

6 – استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، 2000م، ص105 بتصرف.

7 – ديوان الشاعر خفان بن مصبح، ص80.

8 – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص163.

9 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص125.

10 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص304.

11 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص164.

12 – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص170 بتصرف.

13 – الهزار الشادي، ص326.

14 – أغاني وأماني، ص111.

15 – الأغاريد والعناقيد، ص50.

16 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص98.

17 – السمفونية العاشرة، ص21.

18 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص342.

19 – فساد الملح، ص51.

20 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص101.

21 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص417.

22 – التناص الشعري.. قراءة أخرى لقضية السرقات، ص68.

23 – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص163.

24 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص85.

25 – يُنظر: ديوان المتنبي، ج4، ص77.

26 – الهزار الشادي، ص258.

27 – ديـوان امـرئ القيس، ضبط وتصحيـح: مصطفى عبدالشـافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004م، ص110.

28 – الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، عصام كمال السيوفي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986م، ص22 بتصرف.

29 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص251.

30 – النص الشعري ومشكلات التفسير، ص172 بتصرف.

31 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص292.

32 – ديوانـا عـروة بن الورد والسـموأل، دار بيـروت للطباعة والنشـر، بيروت، ط1، 1964م، ص90.

33 – الرؤية والعبارة.. مدخل إلى فهم الشعر، ص355.

34 – (مـارد): حصـن دومة الجندل. و(الأبلق): حصن للسـموأل بن عادياء، قيل وصف بالأبلـق لأنـه بني من حجارة مختلفة الألوان بأرض تيماء، وهما حصنان قصدتهما الزباء ملكـة الجزيـرة فلم تقدر عليهما، فقالـت: «تمرد مارد وعز الأبلـق»، فصار مثلاً لكل ما يعـز ويمتنع على طالبـه، (يُنظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسـابوري الميدانـي، تحقيق: محمد محيـي الدين عبدالحميد، مطبعة السـنة المحمدية، 1955م، ج1، ص126).

35 – السـمفونية العاشـرة، ص11. والبيـت ورد بروايتيـن: (أنباء) جمعـاً لنبأ، و(إنباء) مصدراً للرباعي أنبأ.

36 – ديوان أبي تمام بشـرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، سلسـة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م، م1، ص40.

37 – تحليـل الخطاب الشـعري (اسـتراتيجية التناص)، د. محمد مفتـاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص121.

38 – السمفونية العاشرة، ص14.

39 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص225.

40 – الشوقيات، ج2، ص77.

41 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص264.

42 – شرح ديوان المتنبي، ج3، ص341.

43 – ارتباك الشمس، ص59.

44 – معجم مصطلحات الأدب، ص129.

45 – واقع القصيدة العربية، د. محمد فتوح أحمد، دار غريب للطباعة والنشـر والتوزيع، القاهرة، 2009م، ص129.

46 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص353.

47 – سـقط الزنـد، أبو العلاء المعـري، دار بيروت للطباعة والنشـر، بيروت، 1957م، ص13.

48 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص483.

49 – شرح ديوان امرئ القيس، ص113.

50 – خواطر وذكريات، ص55.

51 – شرح ديوان المتنبي، ج2، ص140.

52 – مرسى الوداد، ص50.

53 – المعجم الأدبي، ص68.

54 – للرجـوع إلـى هذه القصائـد يُنظر على الترتيـب: الأعمال الشـعرية الكاملة: ج1، ص77، 452، 385،383.

55 – يُنظر على الترتيب: نفوس شامخة: ص43، ص105.

56 – يُنظـر: الـوردة في تخميس اللامية وتشـطير البردة، د. عارف الشـيخ، مطبعة ابن دسمال، دبي، ط1، 2009م.

57 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

58 – واقع القصيدة العربية، ص149.

59 – ليل طويل، ص83.

60 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

61 – صحوة الورق، ص98.

62 – علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، ص30.

63 – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1، ص240.

64 – علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، ص18.

65 – يحدث جرير بن عبدالله حين بعثه عليٌّ بن أبي طالب إلى معاوية بن أبي سفيان بكتاب يأمره بأن يبايع هو ومن قبله، فقدم على معاوية وهو يخطب الناس وهم حوله يبكون حول قميص عثمان المعلق في رمح، فدفع جرير إليه كتاب علي، ومثل إلى جنبه رجل راح ينشد شعراً يؤلب به القلوب ويجعل من الثأر غضباً لله، يستدعي سرج الخيل وجمع الرجال للقتال. (يُنظر في ذلك: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر، ابن منظور، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، نزار أباظة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1984م، ج6، ص27 وما بعدها).

66 – ديوان كريم معتوق، ج1، ص326.

67 – السابق، ج1، ص327.

68 – ألم المسيح ردائي، ص154.

69 – معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م، ص27 بتصرف.

70 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص406.

71 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص323.

72 – يُنظر: الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1988م، ص41.

وتروي الأسطورة أن أدونيس كان مولعاً بالصيد، فكان يخرج إلى مغامراته في رحلات الصيد وتصحبه فينوس، لتحمل له قوساً وجعبة سهام، ولأنه كان جريئاً عاشقاً للمغامرة، كثيراً ما كانت تحذره من أن يهاجمه وحش مفترس، وهو ما حدث بالفعل، إذ تركته يوماً ما، وفي أثناء مطاردته خنزيراً اندفع بقوة نحو أدونيس، وأنفذ نابيه في جنبي ذلك الشاب الوسيم فوقع صريعاً. (يُنظر: المرجع السابق: ص42).

73 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص343.

74 – أغاني وأماني، ص54.

تشكل هذه الأسطورة حضوراً فنيّاً لدى بعض رموز الأدب العربي الذين أفردوا أعمالاً مستقلة في توظيفها، كما لدى د. طه حسين في روايته (أحلام شهرزاد)، وعباس العقاد في مسرحيته (شهرزاد) وعلي أحمد باكثير في مسرحيته (سر شهرزاد).

75 – نوار، ص13.

76 – عندما يشف اللازورد، ص58.

77 – ديوان كريم معتوق، ص154.

78 – من أغاني العاشق القديم، ص39.

عشــتار هــي إلهة الخصــب والحب والجمال في أســاطير الحضارة البابليــة، وترتبط في حكاياهــا الأســطورية بالجمال الأخاذ، ونماء الكــون واخضراره، وإشــاعة الارتياح في النفوس.

وفي تأريخها لاســتخدام الأســطورة في الأدب العربي، تشــير د. ســلمى الجيوسي إلى أن أول من وظف شــخصية (عشتار) الأسطورية في تاريخ الأدب العربي الأديب المهجري جبران خليل جبران في قطعته الروائية (لقاء) في دمعة وابتسامة عام 1914م، وبه يؤرخ أول اســتخدام للأســاطير في أدبنا العربي، تبعه نسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، أما في الدراســات النقدية العربية فإن أول من تحدث عن اســتخدام الأســاطير في الشعر سليمان البســتاني في ترجمته لملحمــة الإلياذة التي ظهرت في عــام 1904م، ومن أولى المقالات التي كتبت عن الأساطير بشكل مباشر مقالة للراحل عباس العقاد كتبها في مجلة الفصول عــام 1922م، تناولت بعدهــا عديد من الأقلام النقدية الأســاطير على اختلاف مصادرها، واســتخدامها في النص الأدبي. (يُنظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص794).

79 – أديــب الأســطورة عند العرب.. جــذور التفكير وأصالة الإبداع، فاروق خورشــيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (284)، أغسطس، 2002م، ص19.



الفصل الثالث

الصورة الشعرية

يعتمد الشاعر في تقديم عاطفته إلى المتلقي وتعميق إحساسه بها على وسائل فنية تتشكل من خلال وظائفها وجمالياتها مضامين القصيدة، إحدى تلك الوسائل هي الصورة الشعرية التي يُعتمد في تكوينها على عنصر الخيال الذي يربط برؤية فنية بين ما هو واقع وما هو متخيل، فالصورة تعبير عن الحالة الشعورية التي يجسدها الشاعر من خلال التصور الذهني لمعانيه، وهو ما يقيم عليه البعض مفهوم الصورة في الاصطلاح النقدي، فتعرف بأنها: «الانطباع الذهني أو التشابه المتصور الذي تستدعيه كلمة أو عبارة أو جملة، ويستطيع الكاتب أن يستخدم لغة بلاغية ليخلق صوراً لها من الحيوية مثل ما للحضور الواقعي للأشياء والأفكار نفسها»[1].

وهذه اللغة البلاغية من العناصر الأساسية التي اعتمد عليها ميزان

النقـد القديـم في إقامــة المفاضلة بين شــاعر وآخر من خــلال القدرة علــى ابتكار الصــور، واختلاق علاقــات مجازية جديـدة تمنح أفكار الشــاعر ولغتــه خصوصية فنية، وهي أيضاً مــن العناصر التي يعتمد عليها النقد الحديث في التعرف إلى إحدى أهم الســمات الأســلوبية في دراســة القصيدة، ولا سيما في الكشــف عن بعض الأبعاد النفسية التي تجسـدها مكونات الصورة في التجربة؛ وهو ما يفســر الاهتمام الكبير الذي أخذته الصورة في الدراسات النقدية قديماً وحديثاً بوصفها مدخلاً أساســيّاً لتحليل بنية القصيدة ومضمونهــا، والتعرف إلى العاطفة التي تشترك الصورة في تقديم ملامحها.

مصادر الصورة:

تجتمع في بناء الصورة ملامح الواقع ومؤثراته التي يســتلهم منها الشاعر مفردات هذا البناء، وهو ما يتسق مع المفهوم الأوليِّ للتصوير الذي يعتمد فيه الشــاعر على قوة خياله لتقريب صورة نفسية أو ذهنية لا يبتعد فيها عن عالمه الخارجي المحســوس، «فالتخيل يتسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصــورة أو الخيال»[2]، وهو ما يمكن أن نقرأ معه التفســير النفســي وراء اختيار الشــاعر مصدراً حسّــاً ما ليكون مادتــه في جلاء أفكاره ومعانيــه الذاتية، فضلاً عمَّا يتجلى من قــدرة على إيجاد العلاقة الفنية بين معانيه وتلك المشاهدات.

وتشكل مظاهر الطبيعة – بوصفها أحد مظاهر تلك المحسوسات – مصدراً أساسيّاً اعتمد عليه الشاعر الإماراتي في استلهام أغلب صوره الشــعرية، ولا سيما الصحراء والبحر باعتبارهما المكونين الأساسيين

لجغرافيا المكان ومَشاهده التي تعلق بها وجدانه، وهو ما يبدو بوضوح من استقراء القصيدة الإماراتية في شتى موضوعاتها وتعدد أصواتها، وليس في اتجاهها الوجداني فحسب.

وبنظرة عابرة إلى كثير من النماذج التي مررنا بها سنجد بوضوح أن الطبيعة في شتى مظاهرها كانت جزءاً من البناء الفني في التصوير والتعبير، فنجدها مرآة ينعكس على صفحتها التعبير عن ذات الشاعر حين يعشق ويتغزل فتمتزج في قصيدته المرأة والطبيعة، وحين يترنم بالجمال يكون عشقه لمظاهر الكون عشقاً للجمال المجرد، وحين يتغنى بآلامه وأوجاع الحياة يرى في مظاهر الطبيعة نديماً يناجيه ويبث إليه انفعالاته، وحين يستدعي ذكرياته في الحنين إلى الماضي أو تداعي تجاربه الخاصة تكون الطبيعة جزءاً من هذا الماضي، بل هي حاضرة في التعبير عن شعوره الاغترابي؛ ومن ثمَّ كان من الطبيعي أن تأتي تلك المظاهر التي يعبر بها عن مشاعره في تبايناتها المختلفة، مصدراً أساسيّاً في بناء صورته، لتغدو مصدراً كاشفاً بدقة عن ذات الشاعر في عواطفه وأفكاره الخاصة؛ لأن «هذه الصور – عند الرومانتيكيين – تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية»[3].

وقد لازم هذا المصدر التصويري البدايات الأولى للتجربة الشعرية الإماراتية – كما يتضح من سياق ما سبق من نماذج – وامتد إلى جيل الشعراء الشباب رغم ما تفتحت عليه أعينهم من مشاهد حياة جديدة تغيرت فيها ملامح جغرافيا المكان، ولكنهم ظلوا محافظين على ملامح بيئتهم الأساسية في بناء صورهم، والتعبير بها عمَّا في مخيلتهم الإبداعية، كما لدى طلال سالم – على سبيل المثال – الذي أتت صوره

الشعرية في قصيدته (على قيد الهوى) مستقاة من البحر الذي يستدعي ملمحاً من ملامح الحياة في البيئة التي عاشها الآباء:[(4)]

حلم على شفتي بدا ينهارُ
وضفاف نزفي هدها الإبحارُ

حلم ألم شتاته متثاقلاً
ورؤى بقلبي خانها التذكارُ

وبصدر وجه الريح خلف مرافئي
عصف الزمان وزمجر التيارُ

وأراك يا قلبي وحيداً متعباً
بمدى السنين يغرك الإبحارُ

يجسد الشاعر الصورة المعنوية (الحلم والرؤى) في صورة حسية تكونت عناصرها من البحر وبعض لوازمه التعبيرية: الإبحار، المرافئ، التيار، وهي صورة تعكس انحياز الشاعر الإماراتي إلى مصادر ثقافته في استلهام صوره، والتعبير عن معانيه الشعرية، وهو انحياز يعكس ارتباطه الوجداني بتلك البيئة، وانتماءه إليها، رغم ما تفتحت عليه عيناه من مشاهد حياة المدنية الحديثة؛ لأن الطبيعة لديه ليست مجرد مرئيات جامدة يعتمد فيها على التشابه الحسي، وإنما يرى في الليل مسامراً يناجيه، وفي الروض ملامح تحاكي انفعالاته، والصباح لديه يحزن ويبتسم، والمساء يغضب ويحلم ويغفو، والأرض تتألم وتنتفض، والعواصف تثور، إلى غير ذلك من مظاهر الكون التي تتجاوز بالتصوير انطباع المظاهر المرئية في واقعه.

ومع اتفاق كثير من الشعراء في هذا المصدر التصويري الذي

يعبـر معــه عن نزعتهـم الوجدانية فــي الاندماج مع مشــاهد الطبيعة ولجوئهـم إليها، فإننا نجد في الإطار الخــاص لبعض التجارب تكثيف صور بعينها تشـكل لـدى أصحابها حضوراً بـارزاً، وتعكس بتكثيف توظيفهـا في عديـد من المعاني الوجدانية ملمحاً من تكوينهم النفســي، فنجد – على سبيل المثال – لدى العتيبة صورة الطفل في أعماله بشكل لافت، وهي تشـير فــي أغلب توظيفها في قصائـد التعبير عن عاطفة الحــب إلى الضعف الإنســاني أمام تلك العاطفة، والرغبة في التشــبع بمشاعر الحنان، والعودة إلى براءة الطفولة بين يدي محبوبته، وتشير فــي قصائده الوطنيــة إلى حاجته لإشــباع وجدانه بمشــاعر الاحتواء والاحتماء، فيقول مخاطباً وطنه:[5]

هـذه الليلة مـن عـمـري لها
يقف العمر ببأسي مستعينا

ويـصـلِّـي فــي دجــاهــا خافق
أنت شمس الحب فيه تسطعينا

لم يـزل طفلاً ومحتاجاً إلى
صدرك الحاني برغم الأربعينا

يجســد الشــاعر حاجته إلى الاحتماء في صـــدر موطنه الحاني من خـــلال صورة الطفل التي يعيش معها أحاسـيس الطفولــة رغم العمر الذي بلغ به الأربعين، وقد تكررت الصورة في الديوان ذاته بقصيدتي: (بسـمة الأيام، وحورية البحر)، ونجدهــا أيضاً في أعمال أخرى، كما في ديوانه (سـعاد) الذي يرمز خطابه الشــعري إلـى أمته العربية في خطاب إلى امرأة امتزج في عشقها كل تباينات المشاعر:[6]

لأنكِ حصن فؤادي الحصين

وعيناك نبعا حنان وعطفِ

وقد آن لي أن أنام كطفل

وأن تمنحي الطفل أنسام صيفِ

وحين تضمين رأسي سأبكي

ودمعي سيشرح حالي وظرفي

يبدو جليّاً في الأبيات تكثيف الشاعر للغته الوجدانية التي تتلاءم مع صورة تحمل ضعفاً وحاجة إلى الاحتواء والرغبة في الإفضاء، وإشباع أحاسيسه الوجدانية بصورة طفل يلوذ بحضن أمه، ليعيش بين يديها مشاعر الطفولة، وهذه الصورة ليست الوحيدة البارزة لدى الشاعر، ففي أعماله صور أخرى لها حضورها البارز، كصورة الإشراق التي ينفتح معها على الإحساس بالحياة، وهو ما يفسر تسمية أحد دواوينه بالإشراق.

ويمكننا باستقراء تجارب الشعراء، كل على حدة، الوقوف على هذا التكثيف لصور بعينها، ترتبط برابط وجداني يشكل إحدى خصوصيات تجربة الشاعر، كما لدى أحمد عبيد في تكثيف الرؤى والأطياف – وهو ما أشارت إليه الدراسة في موضع سابق منها – التي تعبر عن منحى وجداني يحلق به الشاعر في خيالات العاطفة بعيداً عن واقعه العياني، وصورة البحر لدى هدى الزرعوني التي تلوذ به في التعبير عن ذاتها، وصورة الطفل التي شارك بها طلال سالم الشاعرَ مانع العتيبة، وغيرها من الصور الفنية التي شكلت سمة تعبيرية لدى أصحابها، ولا شك أن رصد هذه الصور الخاصة في كل تجربة شعرية

يعين – إلى جانب فنيات النص – على تفسير العلاقات النفسية المختفية وراء لغـة المبدع في اختيار مصـدر صورته، إذ «تتفتح الصور على نسـقها النفسـي لنتبين طبيعة المصدر الذي جـاءت منه، ومن النماذج العليا، أو من التجارب الشـخصية وذكريات الماضي، ويبرز بوضوح دور المكونات الأولية في صناعتها»[7].

ولأن العاطفة هي الباعث الأساسـي لاختيارات الشاعر في تكوين الصورة؛ فإن تكرارها والإلحاح عليها دلالة على عمق الإحساس بها، أيّاً كان معنى توظيفها في النص، فكما أن تعبير الشـاعر بأحد مظاهر الطبيعة عن معانٍ مختلفة قد تصل إلى حد التباين في تجاربه المتنوعة دليلٌ على ارتباطه الوجداني بالطبيعة، فإن تكرار أية صورة في أعمال شـاعر ما يرجع إلـى باعث نفسـي أو إبداعي لديه، كما لـدى العتيبة – علـى سـبيل المثال – الـذي كانت صورة الطفل فـي أحد نصوصه اسـتدعاء لمعنى البراءة، وفي نص ثانٍ استدعاء لمعنى الضعف، وفي آخر اسـتدعاء لمعنـى الحرمان، وفي كل تمتلـك الصورة في بواعثها تفسـيراً خاصّاً، يرتبط بوجدانه الذي يشكل ملامح تجربته، وما تحتفظ به عاطفته من أدوات تعبيرية خاصة.

تشكيل الصورة:

يشكل الشـاعر انفعالاته وفق رؤيته الشعرية الخاصة التي تنعكس في اختيار مفرداته، وتكوين عباراته، وتشكيل صوره التي تمثل جزءاً أساسـيّاً من التعبير عن تلك الرؤية؛ إذ تكشـف لدى الشاعر عن منحى نفسي في رؤية المشهد، وآخر إبداعي في التعبير عنه، ومن ثمّ فإنه لا ينظر إلى تشـكيل الصورة في دراسـة النص الشعري على أنه مجرد

وسـيلة إبلاغيـة أو تعبيرية عـن معنى؛ لأن كثيراً مـن الصور تمتلك تفسيراً نفسيّاً يكشف عن دواخل الشاعر.

وقد عدد الدارسـون في تقسـيمات وتفريعات كثيرة أنماط الصورة الشـعرية ووسائل تشـكيلها، ولكنها أنماط في تداخلها وكثرة تفريعاتها مراوغة وعصية على التحديد[8]، وهو ما يجعلنا نتعامل في هذا الجزء مـن الدراسـة مع ما يناسـب القصيـدة الإماراتية من خلال اسـتقراء الأدوات الغالبة في تشـكيل صورها، حتـى لا نخضع النصوص التي بين أيدينا لما لا يناسـبها، «فالمسـار النقدي الصحيح ينتهي إلى الحكم بعد التحليل، لا أن يسير بطريق معكوس بإخضاعه الصورة لأنماط أو تقسـيمات تعد وكأنها أحكام عليها قبل المضي في دراسـتها»[9]، ووفقاً لهذا الاسـتقراء فإنه يمكن أن نحدد أبرز أدوات هذا التشـكيل الفني في أربعة محاور أساسية:

أولاً – الصورة البيانية:

اعتمد شـعراء الإمارات بشكل واضح على تكثيف الصور البيانية التي لم تبتعد في كثير منها عمَّا عرفته القصيدة العربية القديمة، إذ ظلت ملامحها المتوارثة مسيطرة على قصائدهم، ويستطيع القارئ أن يلمس بوضوح تلك الصور التقليدية الطاغية على موضوعاتهم الشـعرية في مختلـف الأجيـال التي تعبر عن حركة الشـعر، بدءاً من قصائد سـالم العويـس، وصولاً إلى الأصوات الشـعرية المعاصرة التي دارت هي الأخرى في فلك التشبيهات والاستعارات القديمة، وهو ما أشارت إليه الدراسـة في موضع سـابق منها حين تعرض لدراسـة اللغة الوصفية في تشـكيل ملامح المرأة، والتعبير عن عاطفة الحب التي اعتمدوا في

تقديمها على معانٍ وصور تقليدية، كما نراها أكثر وضوحاً في وصف الطبيعة وتشخيص مظاهرها.

وتأخـذ تلـك الصور المألوفـة – رغم افتقادها عنصـر الابتكار – أهميتها الفنية من مدى قدرة الشـاعر على توظيفها في النص تشخيصاً وتجسـيداً للتعبير عـن معانيه الوجدانيـة، بحيث تكون جـزءاً أصيلاً من وسـائله في تقديم عاطفته، وإقناع المتلقـي بمصداقيتها، إذ «يمكن للتشـبيهات الشائعة المألوفة أن تسـتغل – كذلك – استغلالاً يعصر ما بها من قيم نفسـية وإنسانية إذا أجاد الشـاعر استثمارها فنيّاً»[10]؛ ومن ثمّ فإنه ينظر إلى تلك الصور من حيث جانبها الوظيفي الذي لا يجعلها عبئاً على القصيدة.

فصورة السراب رغم أنها تحيل إلى معنى مألوف في الشعر العربي وهـو خيبـة الرجاء فإن ابـن مصبح في قصيدتـه (أداة الظلم) أجاد في التعبير بها عن شعور اليأس العميق الذي يكابده بواقع نفسي مرير:[11]

وما لـي والآمـال فيك وإنها
خداع سراب ليس يروي من الظما

غررت بها دهراً وحاولت نيلها
فلم أجـن إلا خيبة وتندما

زمـان تقضَّى ما أمر مقامه
وأشقى لياليه وأردا وأظلما

إذا ردت الذكرى إلـيّ خياله
أراه أمامي كاشراً متجهما

حقيقة هذا الكون دوماً مريرة

تجرعها قلبي أسى وتألما

السراب في حقيقته ماء يتراءى خداعاً لصاحبه الذي يسعى نحوه بلهفة الظامئ كي يروي غلته، وبتصور هذا المعنى الحقيقي يأتي التفسير النفسي لتلك الصورة المجازية المألوفة ليقدم تصوراً أكثر عمقاً لمكابدة الشاعر الذي قضى عمره في السعي خلف وهْم دنياه الزائف لتبتل روحه الظامئة، ولكنه لم يعد إلا بأسى نفسي بعدما بلغ إليه سعيه من خيبة وتندم.

وقد أتت صورته الأخيرة تعميقاً لمغزى صورة السراب، فبدلاً من أن يروي ظمأه من سعيه نحو آمال الحياة، إذ به يتجرع من علقمها ليزداد مرارة وظماً.

وتوفير الشاعر الأجواء النفسية الملائمة للصورة منحها خصوصيتها في التعبير رغم شيوعها، فلم يكتفِ بإقامة المفارقة في تجرع المرارة بدلاً من تجرع الماء، أو بتجسيد المعنويات في مذاقات حسية تتناسب مع معنى الظمأ للحياة، وإنما أقام صورة من مشهدين أوقف نفسه بينهما؛ ليبرز هذا الصراع النفسي، فالحياة من أمامه سراب خادع يستحث خطاه، ومن خلفه ذكريات تكشر عن وجه عبوس متجهم، فلا مفر إذاً من أن يمضي حاملاً نفسه على تقبل الوهم حقيقة، ويتجرع مما يزيد ظمأه، كما أن صورة الوحش المتجهم تكشف عن صراع نفسي مع ماضٍ يطارده، مما يعمق أحاسيس القلق والترقب والخوف التي يحيا فيها الشاعر بين ماضيه وواقعه ومستقبله كذلك، وهذا التكثيف لبنية الزمن في الأبيات يتعلق بمحور الصراع فيها.

واعتمـاد هـذه الصور التقليدية على الجانب الحســي لا يمنعها من تقديـم المعنـى الوجداني الذي يجسـد العاطفة، ويهيـئ للمتلقي إدراك انفعالات الشـاعر ومعايشة حالته الشـعورية من خلال «البحث وراء الطاقات الإيحائية الكامنة خلف المفردات المكونة للصورة التي ترتبط ببعضهـا بعاطفة داخلية غير منظورة أحالت هذه المفردات إلى رموز تترابط مع بعضها بشـكل تفسـيري وتوليدي»[12]، فالسراب والوحش والليـل البهيـم المظلم مفـردات تعطي فـي مجملها تعبيـراً يرمز إلى إحسـاس ضائع في مفـازة تحاصره المهلكات فـي مصير مجهول لا يدرك للنجاة منه سبيلاً.

ولدى صقر القاسـمي في قصيدته (شـعور الواجب) أتت الصورة الشـعرية رسماً لملامح تكشـف عن انفعال الشـاعر بهمومه القومية، فكانـت توصيفاً لحالة نفسـية مضطربة تكونت فـي النص من تكثيف مشـاهد حسية متوالية اعتمدت على التشبيهات المألوفة في التعبير عن إحسـاس يكابـده، فكلما وجد في الأفق نوراً يهتـدي به بين تلك الهموم باغتته انكسارات وهموم أخرى:[13]

إذا خلتُ فيه ومضة أهتدي بها
تكانفها جيشُ الهمومِ العرمرمُ

كأن وميض البرق فيه صواعق
من الحق، والليلُ المهيمنُ مجرمُ

كأن هزيم الرعد من صفحة السما
نذيرٌ بسحق الظالمين يُترجَمُ

كأن الرياح الهوج فيه إذا رغت
لـوافـح تزجيها بـويـلٍ جهنمُ

كأن انهمار الغيث فيه مدامع
تحدَّرُ من آمـاق مجدٍ يُحطَّمُ

إنه شــعور يصطدم بنقيضه حين يحيا الشــاعر بوهم لا يدري معه ســبيلاً يقصــده، وواقع يغالب إرادتــه، فما يجد ومضــة يهتدي بها إلا أظلمتها الحادثات، وعلى الرغم من أنه لا يمكن أن نحصل في كل هذه التشــبيهات المتتابعة على ابتكار فنيٍّ يتفرد به الشاعر في إقامة علاقة مجازية جديدة فإنه من السهل عبر تلك الصور أن ندرك الشعور العام الــذي تهيأ معها، فالبرق الذي يومض نوره كأنه صواعق الحق تطارد مجرماً، وهزيم الرعد كأنه صيحة نذير، والرياح الهوجاء كأنها لوافح مــن جهنــم، والغيث كأنه انهمــار مدامع من المجد الــذي تحطم بنيانه فــي انكســارات الواقع العربي، كل هذه المصادر المحسوســة ســمعيّاً وبصريّاً في تشــكيل الصورة بلغة بيانية يحاول الشاعر من خلالها أن يجســد شــعوراً بالاضطراب والقلق، ينبعث من إحساسه بواقع عربي مضطرب في شتى أرجائه، ومن ثمَّ أتى اختياره لعناصر صورته من مصادر حسية مشحونة بالحركة والاضطراب، قادرة على نقل شعوره نقلاً مثيراً لانفعالات المتلقي.

ورغــم أنه كان من الكافي أن يقدم الشــاعر هذا المعنى في صورة مجازية أو اثنتين تجســدان هذا المشــهد الاضطرابي، وليس في أربع صــور متتاليــات تنتمي إلى مصــدر تصويري واحد، فإنــه أراد تأكيد هذا الإحســاس الحاد بتتابع الصور في نســق بياني متشابه، وهي سمة

تعبيرية يلتقي فيها بعض شــعراء هذا الاتجاه، «فهناك ســمة نفسية أو وجدانية غالبة، هي حدة إحساســهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحســاس الحــاد بأقصى ما يمكن مــن البيان والتأكيد، ويتحقق هــذا التأكيد ببناء العبارات الشــعرية في الأبيات المتتابعة على نمط لغوي وبياني واحد، مع خلاف يسير»[14].

وقــد وظف آخرون تلك الســمة في تصويرهم الشــعري، كما لدى أحمد المدني في قصيدته (هكذا الحب) التي عبَّر فيها، من خلال تكرار صورة الأســير وتنويعها، عن ســطوة الحب الذي تملك فؤاده، وأوقعه أسيراً له:[15]

أطلي من سمائك في حنان

على أرض أعيش بها وأشقى

لعلك تبصرين أسير ليل

من الآلام يطلب منك عتقاً

ليخفق في سمائك لحن حب

يهزّ الخافقين هوى وخفقا

أمأسور الحروب يريد عتقا

ومأسور الجمال يريد رقا؟!

عجيب أمر حب عدت فيه

أسيراً ثم أفنى فيه عشقا

ومزق خاطري فشدا طروباً

بلحن دون وقع ذاب شوقا

قدم الشـــاعر عاطفته من خلال تكرار صورة الأسير ثلاث مرات، وهي تكشـف في مجموعها عـن الحيرة الوجدانية التي يعيشــها، بين نــزوع إلى الخــلاص من قيود عاطفتــه، وبين رغبة ملحّــة في البقاء بشَــرَكها، فأتت الصورة الأولى تجسد استعطاف الشاعر محبوبته كي تعتقه من أسْر آلامه وتباريح شوقه التي يعاني بها ليله، ثم أتت الصورة الثانية تتباين في ظاهرها مع الأولى، حيث تجسد نزوعه الوجداني إلى البقاء في أســره، إذ يتلذذ بتلك التباريح التي يخضع لها ارتضاء، وفي الصورة الأخيرة يعود الشــاعر إلى معناه الأول في اندهاش من رغبته الملحّة في الوقوع بأسْــر الحب وقيده، رغم ما به من عذابات روحية، فيصدح خاطره طرباً كلما نالت منه يد الحب تمزيقاً ولوعة.

والصورة الكلية – وإن بدا من صورها الجزئية تأرجح بين متقابلين – هي تجســيد لعاطفة واحدة، إذا ما نظرنا إلى الصورة الشــعرية في الأبيات برؤية نفســية تقارب هذا الإحســاس الذي يعيش فيه الشــاعر ويريــد نقله، ســواء من خــلال تتابع تلك الصور، أو مــن خلال إبراز إحســاس العجز أمام سطوة الحب، واســتجداء أحاسيس الوصال ممن يشــعر أن ما بينه وبينها بُعد الســماء والأرض، يضاف إلى هذا التقابل في الحالين تقابل آخر بين شقائه وبين نعيم من يستجدي وصاله، وبذلك تكون الصورة الشــعرية رصداً دقيقاً للعاطفة التي يريد الشاعر التعبير عنها.

وأتــى هــذا التتابع في الصورة البيانية لدى ســيف المري بقصيدته (حيرة) في صورة الليل التي يقدم في رؤيتها إحساســه الحاد بالحزن، فكان التنويع في صورتـه إلحاحاً على تجسيد عاطفته ومعاناته الشعورية الخاصة:(16)

والليل سرداب حزن معتم دلفت

إلـــى مـــوارده الآهـــات تبتدرُ

والليل آهة محزون جرت فجرى

في إثرها الخاطر المكدود يحتضرُ

كابدت من لوعة الأيام ما عجزت

عنه الجبال ولا شكوى ولا ضجرُ

وبت أحمل من شوقي ومن كلفي

حب الصبا وهو عين والصبا أثرُ

لو قُدَّ قلبي من صخر لساعفني

على تحمل نار الحسرة الحجرُ

تجسد الأبيات من خلال صورها الجزئية المتتابعة إحساس الشاعر بالهمـوم والأحزان التي تتداعى على فؤاده، فتارة يرى الليل سـرداب حزن مظلماً تتردد في أركانه آهات مهموم وأنات موجوع، وتارة يراه آهـات محزون تنبعث في نبراته خواطــر نفس متعبة تغالب بأوجاعها نزعــات الاحتضار، وفي معاني المكابدة والمعاناة النفسـية تارة يرى الشــاعر الحجر بصلادتــه أعجز من أن يتحمل مــا يعانيه قلبه، وتارة أخرى يتمنى لو أن قلبه قُدَّ من هذا الحجر الأصم؛ كي يتحمل ما يعانيه، وهما صورتان تعكسان عاطفة واحدة، وهي المعاناة والمكابدة.

وقد اسـتعان الشاعر في بناء صوره بإضفاء ظلال حسية عليها، من خلال اللون: (سـواد الليـل، معتم)، والحركة: (الجـري، دلفت، تبتدر)، والصــوت: (آهة المحــزون)، وهي ظلال تقدم رؤية نفسـية عميقة لهذا

الخاطر المكدود الذي يكابد أحاسيس تعجز عن مكابدتها الحجارة الصماء.

ويضاف إلى هذا التشكيل الفني بالصور الحسية اختيارُ الكلمات، كما في الفعل (تبتدر) بما يؤديه من صورة لهموم تتدافع وتتسابق نحو طريقها في هذا السرداب المظلم، وكأنها في إسراعها تعجل إلى أمر محبب إليها، والفعل (يحتضر) بما فيه من إيحاءات مقاربة الفناء بما بقي في الروح من حشاشة يغالب صاحبها الهموم التي تكالبت عليه، وهو اختيار يعكس معه القدرة على توظيف قوة الإيحاء الفني لمفردات الصورة.

كما أن توظيف الشاعر الترادف في: (الشكوى والضجر)، والتقابل في: (عين وأثر) هو استعانة بكل طاقات الألفاظ ودلالاتها لتقديم عاطفته بكل ما يملك من أدوات تعبيرية؛ ومن ثمّ لا يمكن أن ننظر إلى الصورة الشعرية بمعزل عن بقية عناصر الأسلوب في البناء الشعري، وهو ما يمكن فهمه من تعريف الصورة بأنها: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[17]، فالصورة تجسيد معنى كليٍّ يأتي من خلال التفاعل بين مكونات النص، ألفاظاً وتراكيبَ.

ثانياً – الصورة المشهدية:

وظّف بعض شعراء الإمارات الصور الفنية البسيطة التي تقوم على التصوير البياني بما يرتبط به من تشخيص وتجسيد، في تكوين

مشــهد فني مــن خلال رصد حــدث أو عدة أحــداث متتابعــة في بناء تصويريّ، يتشــكل أمام المتلقي واقعاً عيانيّاً، وتجتمع في عناصر هذا البنــاء عــدة صور جزئية تغلب عليها حيوية الحركة، ســواء أكان هذا الحدث خارجيّاً أم نفسيّاً داخليّاً، وهي صورة لها سماتها الفنية الخاصة التي تتعدى مجرد التقاط مشهد إلى إبراز الأثر النفسي لبواعث تكوينه، والكشف عن جوهر صاحبه وحالته الشعورية.

وقد رأيت الاصطلاح على هذا النمط من التشــكيل الفني بالصورة المشــهدية – رغم تداخله مع مفهوم الصورة الكلية لدى البعض – لدقة المصطلــح في التعبير عن مغزى تشــكيل هذا النمط التصويري، وهو تقديــم مشــهد تتكامل ملامحه ومكوناته أمــام المتلقي، فضلاً عن تباين الآراء بيــن اتجــاه يرى أن الصــورة الكلية ترادف التجربة الشــعرية والجو النفســي العام الذي يســيطر على الشــاعر في قصيدته، وتتآزر الصــور الجزئية في نقلها نقلاً فنيّاً، وبين اتجاه يرى أن الصورة الكلية مشهد ضمن مشاهد القصيدة تجتمع في تكوينه عدة صور جزئية تتآزر مع بعضها البعض في تقديم هذا المشهد[18].

ففي قصيدته (تتجاهلين) يشكل أبو شهاب بالحركة والتتابع الدرامي صورتــه التي تآزرت في تكوينهــا الصور البيانية، لتقــدم بعناصرها وصفاً خارجيّاً يرصد الشاعر من خلاله إحساسه الخاص:[19]

سكب الشعاع على الجبين الزاهرِ
نوراً من الحسن البديع النادرِ

فتوردت وجناتها وتماوجت
خصلاتها ورنت بطرف فاترِ

في جفنها وسن وفي إنسانها

سهم يطيرنا وليس بطائرِ

ومشت فأخجل قدُّها غصن النقا

وتبسمت عن بارق في ماطرِ

فدهشتُ لا أدري أحيرة ذاهل

عن نفسه أم بالجمال الباهرِ؟

يدخل الشاعر إلى مشهده بلغة مجازية تسيطر عليها الصور البصرية لوصف ملامح محبوبته بجبينها الزاهر الذي ينسكب عليه الشعاع، وحمرة وجناتها المتوردة، وتموج خصلات شعرها المتطاير، ونظرات طرفها الفاتر، وجفنها الوسنان، وسهام إنسان عينها، ثم يأتي رصد الحركة الخارجية للشخصية بتكثيف الأفعال الماضية: (مشت، أخجل، تبسمت، دهشت)، وجميعها أفعال متلاحقة متوالية التأثير حسيّاً ونفسيّاً، فبدأت من البيت الأول في تصاعد بصورة حسية، وانتهت بالأثر النفسي لها.

وقد أتت عناصر المشهد في مجموعها تعريفاً بالحالة الوجدانية التي أراد الشاعر التعبير عنها، وهي الاندهاش من حسنها الباهر، فكانت الصور الجزئية رموزاً وجدانية لإحساس الشاعر الداخلي؛ ولذلك تناوبت دلالات الأفعال في القصيدة بين رصد حركتي الشخصية الخارجية والداخلية، فبدأ بالمشي، ثم انفعالات الخجل، ويعود مرة أخرى للبسمة التي أعقبتها انفعالات الدهشة، فهو يرى المشهد رؤية وجدانية تتخطى وصف الواقع، «فالشاعر ليس مجرد رجل يشاهد الأشياء، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي»[20].

وقد يعمد الشاعر في وصف إحساسه الوجداني إلى تجسيد مشهد يأخذ مفردات تكوينه من عالم نفسي مجرد، كما في أحد نصوص العتيبة الذي يقول فيه:[21]

وحدي أهيم اليوم في صحرائي
والحب أطلال تلوح ورائي

للوهلة الأولى برحلة تائه
وقع رهيب مرعب الأصداءِ

لكنها بدأت وما من عودة
لا يرجع الأموات للأحياءِ

مات الهوى عندي وأصبح ماضياً
ذكرى لعهد سعادتي وشقائي

بيديَّ أدفنه وأمضي صامتاً
متذرعاً بالبسمة الصفراءِ

لا لن يرى الأعداء دمع هزيمتي
فالدمع صار اليوم من أعدائي

تقوم الصورة على استحضار مشهد خيالي يجسد بكل عناصره مناخاً مختلفاً عن الواقع، بدءاً من الصحراء مترامية الأركان التي أسندها الشاعر إلى ذاته، ثم تجسيد وتشخيص المعنويات المجردة، (الحب أطلال، والهوى ميت يواريه)، وهو تكثيف لمشهد شعري ينتمي إلى عالم الأحلام الذي يميل إليه بعض شعراء هذا الاتجاه في تكوين صورهم، فلا يمكن لنا أن نعاين مثل هذا المشهد إلا في عالم

الأحلام، واختيار الشاعر هذا المشهد الخيالي من الطبيعة يرتبط بأبعاد نفسـية لديه، كما سبق أن أشـرنا إلى ذلك في الحديث عن ارتباط كثير من الشـعراء بالطبيعة في تشكيل صورهم، «فتحليل عناصر الصورة الشـعرية ورموزهـا المسـتمدة من الطبيعـة والعلاقـات القائمة بينها يكشـف لنا عن أن اختيار هذه العناصـر له دائماً أصل بعيد في أغوار نفس الشـاعر، ويلتقي بكثير مـن تجاربه الخبيئة في اللاشـعور»[22]، فالصحـراء لدى العتيبة تشـكل جزءاً مهمّاً من مشـاهد حياته الخاصة قبل أن يزحف إليها العمـران، فأتت صورة المفازة ومتاهة الصحراء الواسعة في التعبير عن عاطفة الحب مرتبطة بما يختزن وجدانه.

وقد اعتمد العتيبة في تعميق البعد النفسـي في مشـهده على صورة التائه، وهي صورة وجدانية تتشـكل من مشـاعر تائـه عن ذاته وعن الإحسـاس بالحياة، وليس إحسـاس تائه في فضاء مكاني غير معلوم؛ لأن الأخير يقتضي ضياع معالم وحدود حيز هذا الفضاء الذي لا يهتدي إلـى معالمه، وهو ما يتنافى مع تعبير الشـاعر عن المعالم الشـاخصة للأطلال التي تلوح من ورائه.

كما أنه كثف هذا البعد النفسي من خلال التقابل بين الحياة والموت، والسعادة والشقاء، والبسـمة والدموع، وهي جميعها مفارقات تشكلت منهـا خطـوط الصـورة الفنيـة لتعكس فـي مجموعها ملامـح الحالة الشعورية لضياع التائه.

وإلـى جانب عنصـر المفارقة اعتمد الشـاعر على دلالات الألفاظ للتعبير عن الإحسـاس بالمشهد النفسـي، فكلمة (الصحراء) تحيل إلى فضاء نفسـي مجـدب، وإضافة الضمير إليها مسـبوقاً بـ(وحدي) التي

استهل بها أبياته تأكيد على خصوصية الإحساس الذي يعيشه دون غيره، وهو ما يوحي بشعور اغتراب موحش، ثم إضفاء مشاعر اليأس على الجو النفسي بالحديث عن الماضي، والموت الذي يقطع سبيل كل رجاء، هذا بالإضافة إلى تكثيف أجواء نفسية مخيفة من خلال الصورة السمعية في الأصداء الرهيبة المرعبة التي يقابلها صمت يضيف إلى الصورة جوّاً نفسيّاً مخيفاً، ومن ثمَّ تكتسب الألفاظ في تكوين الصورة دلالات التعبير من الحالة الوجدانية للشاعر.

وكغيره من الشعراء الذين اعتمدوا على مظاهر الطبيعة في رسم ملامح صورهم الشعرية يجسد المري مشهده في قصيدة (أقدار) قائلاً:[23]

ووقفتُ والليل الغضوب كأنما
سمع النحيب فهاجه مزماري

وتجمعتْ زُهْر النجوم بصمته
تصغي إلى همس الأنين الساري

وكأنها تطفو بلجة زاخر
سبحت به، متلاطمٍ موَّارِ

وأنا أردد زفرتي من عبرتي
أتراك يا حلو الشمائل داري؟

المشهد رؤية نفسية لا تتجاوز إحساس صاحبها، فمكونات الصورة ثابتة لم تخرج عن طبيعتها، ولكنه المنظور النفسي الذي يحدد رؤية مكوناتها والإحساس بها من شخص لآخر، فالليل الساكن كما هو يلقي

سواده، والنجوم الزاهرات كما هي تتجمع بسكونها في صفحة السماء، هكـذا تبدو الطبيعة لرائيها، غير أن رؤية الشــاعر بانفعالاته الخاصة هي التي تشــخص المشــهد الجامد، فيغدو الليـل ملامح وجه غضوب تنفعل دواخله، والنجوم تلتف حوله مشدوهات بما تستمع إليه، وبينهما يقضي ليله في نحيبه وأنينه، وهذه الصورة اســتثارة لمشاعر محبوبته كي تنفعل بما انفعلت به مظاهر الكون.

وفي قصيدته (بكاء الربيع) اعتمد ابن حاضر على تشكيل صورته المشهدية في مقاطع شعرية توالت في بناء الصورة، وإن كان العنوان وحده معبراً عن مشــهد شــعري كثيف الدلالة بمفارقته التي تثير لدى المتلقي فضولاً ودهشة حين يصور الشاعر الربيع الذي يوحي بالسعادة والبهجة شخصاً حزيناً باكياً:[24]

عند الغروب جلست فوق كثيبِ
أرنــو إلــى أمسي رنــوَّ غريبِ

شكّي على يمناي يجثو ساهماً
وعلى شمالي مصدر التكذيبِ

وبعود (أرطـــاةٍ) كتبت أمانياً
ورسمت في ولـهٍ خيال حبيبي

وكتبت بالعود النحيف رؤى الهوى
تــروي دوافــع عفتي وذنـوبـي

يضع الشــاعر المتلقي في حدود مشهده بإبراز بنيتي الزمان: (عند الغروب) والمكان: (فوق كثيب)، والشخوص: (أشباح الأمس، الشك،

مصــدر التكذيــب)؛ ليهيئ المناخ الشــعري الذي تتجســد الصورة في إطاره، ورغم مزاوجة الشــاعر بين اللغتيــن الحقيقية والمجازية، فإن صورته لم تبتعد عن التأمل الخيالي الذي يجســد مشــهداً نفسيّاً تتداعى فيــه خواطــره وذكرياته الخاصــة بين عناصر الطبيعــة التي كانت – كســابقتها – جزءاً أساسيّاً من مكونات المشهد الشعري والواقع النفسي الذي يعيشه، ونقرأ في المقطع الثاني من القصيدة تلك الأبيات:[25]

عند الغروب وقد سرتْ ريح الصبا

تختال فـوق أبـاطـح وسـهـوبِ

إذ ذاك سـيـرتُ الخيال منقباً

عن سر عصر صبابتي المشبوبِ

عن سر أحــلام شغفت بنسجها

عن حسن أخلاقي وقبح عيوبي

لكنه مــا إن تــوارى عــاد لي

ليزيد في قلقي وفـرط شحوبي

قال: السلام عليك ماذا ترتجي؟

ذهب الربيع بحسنه المحسوبِ

لــم يبرح الشــاعر حدود المشــهد، فهــو يتحرك داخــل حيز زمني ومكاني واحد، وقد كثف من لغته الانفعالية بالاستفهام؛ ليعطي الصورة الإحساس المشحون بالحركة المضطربة، وقد أتى الحوار عنصراً من عناصر توفيــر الحيوية في النص، موظفاً إيحــاءات الألفاظ والصور الجزئيــة، ففي مقابل التعبير بأحلام الصبا وعصر الصبابة المشــبوب أتى ذهاب الربيع الذي تولى بأحلامه.

وقد رأى الشـــاعر عناصر العالـــم الخارجي برؤية ذاتية؛ لأنه أراد مـــن خلال تكوين تلك الصور التخيلية التعبير عن أحاسيســـه الخاصة؛ ولذلك اختتم الصورة بعد عدة مشاهد توالت فيها انفعالاته بالأثر النفسي الذي أحدثه المشهد داخله، قائلاً:[26]

صور تتالت تستفز مواجعي
وإلى اللواعج تستحث هروبي

حملتْ إلـيَّ الخالياتِ غوانياً
خلفتهن عـوانـساً بـدروبـي

قد كن أيـان الصبابة والصبا
غيداً أشــاد بسحرهن نسيبي

هذه الصور التي توالت في مخيلة الشاعر تكون ملامح حالته النفسية أمام المتلقي، ورغم أن هذه المشاهد المتوالية تبدو كأنها متفرقات لكنها في مجملها تعبر عن لحظة وجدانية واحدة تســتثير أحاسيسه، وتستفز مواجعه، وتســتحضر مشاهد يراها الشــاعر وفق انطباعاته الخاصة؛ ولذلك أتت مكونات الصورة من مفردات وجدانية: الأحلام، الخيالات، الصبابــة، اللواعج، المواجــع، وجميعها معانٍ تتناســب مع صورة لا تنتمــي إلى الواقع بعناصرها، وإنما بجوهرها وما تقدمه من إحســاس صاحبها.

وقــد يتجاوز تكوين الصورة حدود المكان والزمان لمشــهد واحد، فتقــدم في تواترها وتواليها عدة مشــاهد ترتبط بمســار قصصي واحد يحكــي فــي ترابطه قصةً تتوالي أحداثها أمــام المتلقي، كما في قصيدة

(ألم المسـيح ردائي) لفواغي القاسمي التي جسـدت ملامح حياتها في عدة مشاهد قدمت بها إحساسها بالحياة:[27]

أفـنـيـتُ عـمـراً مثقلاً بشقائي

قــدر تعلق مـبـحـراً بفضائي

أمضي وتطويني الدروب كأنني

طيف تـبـدد فـي عـبـاب الـمـاءِ

وأرى الأعادي في مسالك حيرتي

متربصين بفرحتي وبـلائـي

فـي كـل زاويـــة تفجر حقدهم

وكــأنــهـم قــد سـرهـم إعـيـائـي

والحزن يصرخ في مجامع أضلعي

صـخـب يــردده صـدى الأنــواءِ

فتخطفتني بـالـمـرارة حسرة

حمم تـمـزق بـالأسـى أحشائي

لملمت فيها ما لقيت من الأذى

وجعلت أجمع غربتي ورجائي

فصنعت من جور الزمان قلادتي

ونسجت من ألم المسيح ردائي

أتوسد الأحزان في غسق النوى

والـلـيـل يشهد علتي ودعـائـي

جسدت الشاعرة من خلال هذه المشاهد التصويرية المتوالية حالتها الشعورية، فصورت إحساس الضياع والشتات النفسي والخوف من المجتمع في مشاهد قصة، تآزرت فيها الصور الجزئية، وقد كثفت الشاعرة من الصور الحسية؛ لإضفاء حيوية الحركة على المشاهد، وإبراز الأجواء النفسية لتلك المطاردة التي تعيش أحداثها، وقد تلاحقت الصور المشهدية في انتقالات زمنية ومكانية بين الدروب والمسالك والزوايا التي يجمع بينها إحساس اكتسب ملامحه من قتامة وسوداوية الحياة في عينيها.

وأسهم اختيار الألفاظ في تشكيل الصورة المشهدية وتهيئة الجو النفسي فيها، كالشقاء، والبلاء، والحسرة، والعلة، والإعياء، والأسى، والمرارة، وهي مفردات مشحونة بإحساس قاتم، ترافقها صور جزئية تحمل الإحساس ذاته، وهو التلاشي والشتات في واقع الحياة، كما في صورة تبدد الطيف في عباب الماء وغيرها.

والأبيات رغم ما فيها من مكابدة فإنها أظهرت تلك القوة الداخلية التي تغالب واقعاً مليئاً بانكسارات الشقاء وتحدياته، حين جسدت سمة نفسية بصورتين انتظمتا في المشهد الكلي للصورة، وأضافتا ملمحاً جديداً في التوصيف الخارجي للمشهد، وهو القلادة والرداء، وكلتاهما صورة تجسد روح التحدي لدى الشاعرة، والمشاعر الإيجابية التي تغالب بها مكابدات هذا المشهد الحياتي، واختيارها الرداء والقلادة في تشكيل هاتين الصورتين له بُعد أنثوي؛ إذ جعلت لوازم زينتها جزءاً من هذا التحدي، في حين تجعلها الأخريات زينة ينعمن بها.

وقد يعمد شاعر في توظيف الصورة المشهدية إلى تكوين معادل

موضوعي يقدم من خلاله معنى مجرداً، فتكون الصورة معادلاً لفكرة أو إحساس وجداني لديه، كما سبق آنفاً في دراسة قصيدة (مقتل العصفور) لمحمد العبودي الذي جعل من المشهد الشعري صورة رامزة لعلاقة الموت بانهيار القيم الإنسانية، وهي رمزية تبرز انفعاله الذاتي تجاه الحياة حوله، وفي قصيدته (الشيخ العجوز) أقام أيضاً من خلال تصويره المشهدي معادلاً لإحساس مجرد:[28]

مضى.. مثل وهم العمر في رجعة الصدى
مضى وهو لا يشتاق إلا إلى الردى

عصاةٌ.. وأقدامٌ.. ورملٌ.. ومقلةٌ
وجرحٌ تسلى فيه حتى تضمدا

وبسمة مكسور أبت أن تذله
ففي قلبه النبض القديم تمردا

وظِلٌّ يعاني خلفه ثقل خطوة
تحن إلى درب وتصبو إلى سدى

إلى أين.. لا يدري.. فقد ملَّ وجهُه
من السير في الصحراء عمراً مشردا

ولا في المدى ما يكشف الغيب عله
إذا ما رأى ما الغيب أن يعشق الغدا

مشى لم ينل من غيمة العمر قطرة
وخال سراب الوقت في رقة الندى

تــلاشـــى كــمـــا أنـــــه طــيــف نــائــم

وغاب كقرص الشمس في آخر المدى

يقترب تشكيل الصورة من أسلوب الوصف القصصي، ولم يتوقف رصـد عناصر الصورة عند الظواهر الخارجية، إذ ينفذ الشـاعر إلى دواخل الشـخصية بصوره الجزئية المشحونة ببواعث العاطفة لتكوين المشهد، فالشاعر يوقظ إحساساً عاطفيّاً بتلك الصور البيانيّة.

وقد اعتمد على تكثيف العناصر الفنية بدلالاتها في النص، كالمفارقة في الرغبة إلى الردى باشـتياق، والنزوع إلى السدى بحنين، كما تأتي دلالات الألفاظ وإيماءاتها الفنية لتعمق ملامح الشـخصية بشـكل أكبر أمـام المتلقـي، فالعصـاة تومئ إلى عجـز متوكئ أصـاب منه الوهن والضعـف، والتعبير بالأقـدام والرمل يومئ إلى تثاقل خطى تتعثر في دربهـا، يضاف إلى ذلك كله الصـور الجزئية التي تصور وحدة الأثر النفسـي في المشـهد من خلال الطبيعة، فالعمر صحراء تمتد، وغيمة بخيلة بالعطاء، وقرص شمس يغدو نحو الأفول.

والصـورة وإن كانت تعبر عن حالة وجدانية تفيض بحس إنسـاني لدى الشاعر، فإنها أتت غائمة مطلقة، لم يطلعنا على بواعث الإحساس بها، فهي صورة نفسـية مبهمة البواعث، قد ترتبط بواقع خاص لديه، وقد تكون انفعالاً بمشـهد إنسـاني رآه، وفي كل فـإن الصورة أتت في إطار تجربة وجدانية، سواء عبر فيها عن نفسه أو عن غيره.

وقد شكلت تلك الصور المشهدية التي تعبر في أغلبها عن أحاسيس نفسية مبهمـة، حضوراً لدى كريم معتوق في ديوانه (سـوانح) الذي أتت مقاطعه الشعرية في ومضات وتأملات وجدانية خاصة، نقرأ له في أحدها:[29]

يمــرُّ الليــلُ فــي بابي	مرورَ السارقِ الحافي
علــى أوراقــهِ حرفي	يذوب بحزنــه الخافي
وحيــن لمســتُ جبهته	رأيتُ جميع أوصافي.

يرسم معتوق صورته المشهدية من ليل يختلس الخطى في مروره كســارق يمشي بدبيب الحافي يترقب في خوفه الآخرين، وقد جمع في ملامــح صورته ما بينه وبين الليل من أوصاف، دون أن يحدد للمتلقي بواعث تلك المشاعر، فلا ندري أهو شعور الانزواء المأخوذ من خفاء الليــل، أم هو ظلامية الحيــاة ونظرتها الســوداوية المأخوذة من عتمة الليــل وظلمتــه، أم هو طابع الحــزن والكآبة الذي يبعثه ســكون الليل وشجونه، إنها صورة مفتوحة أمام المتلقي بانفتاح تأويل النص.

ومن خلال دراسة النماذج السابقة يتضح توظيف الشاعر الإماراتي لهذه الصورة في تقديم معنى وجداني بمشهد تتضافر فيه فنيات القصيدة وعناصرهــا اللغويــة، وليس الاعتماد على رصــد مظهر خارجي، أو تقديم معلومات المشهد وحقائقه العيانية، وإنما هو إحساس ينقل المشهد أو يكونــه بلغــة وجدانية، غير أن هناك بعض القصائــد تفتقر إلى تلك اللغــة، فيأتــي تقديم الصورة تقديماً حســيّاً لا يســتطيع تكوين المشــهد الوجداني، كما في قصيدة (يا رقيق الثوب) للشاعر سلطان العويس[30] الــذي يصف فيها امرأة في المســبح وصفاً حســيّاً، تطغــى على بنائها لغــة وصفية بعيدة إلى حد كبير عن تقديم إحســاس وجداني، وإنما هو مشــهد يراه المتلقي ببصره لا بوجدانه، وكما في بعض مقاطع عارف الخاجة في ديوانه (من المعسكر)، فرغم اعتماده على تشكيل الصورة المشهدية فإن طبيعة الديوان الذي يقوم على تسجيل يوميات شعرية قد

أبعدت بعض مقاطعه عن التعبير الوجداني في تشــكيل الصورة، وكما لدى عبدالعزيز إسماعيل أيضاً في قصيدته (حديث العيون) التي تفتقر إلى ما يكفي من أدوات تعبيرية لإثارة المتلقي:[31]

مــدت الـحـلـوة نـحـوي يدها
فــي تــأهـبٍ ودلال وخـفـرْ

وانـثـنـت تـسـأل عـن طالعها
إن لـلـوجـد حـديـثـاً وخـبـرْ

وضعتْ جـذوة نــار في يدي
سـألـتـنـي فــي تــرج وحــذرْ

تـقـرأ الـكـف؟ فخذ كفي إذاً
واقرأ المخبوء من خير وشرْ

فحضنت الشوق والنار معاً
وأنــا أركـض ركضاً بالفكرْ

لا تخافي قــدراً يــا حلوتي
لا تخافي إن عينيكِ القدرْ

مـرفـأ للشوق والــدفء هما
دثـريـنــي زمّـلـيـنـي بالشعرْ

تـعـرف الأجـفــانُ مـن أرَّقـهـا
وتعي الأهـدابُ أن ليس مفرْ

الأبيــات أتــت كأنها قطعة ســردية لا تمتلــك من الخيــال ما يوفر

الانفعال بها كي يتفتح خيال المتلقي لمعايشة المشهد، وهو ما يشير إلى أهمية أن يوفر الشاعر عناصر الإثارة الفنية بمفرداته وتراكيبه لتلقِّي الصورة المشهدية بانفعال وجداني، لا بتصور ذهنيٍّ فقط.

ثالثاً – تراسل الحواس والجوارح:

أخذت الصورة الشعرية عناصر تشكيلها لدى بعض الشعراء من تبادل وظائف الحواس في إدراك المحسوسات للتعبير عن شعور خاص لديهم، فيسمع الشاعر الألوان بدلاً من أن يراها، ويلمس الأصوات بدلاً من أن يسمعها، ويتذوق النسائم بدلاً من أن يشمّها، إلى غير ذلك مما يدخل في دائرة هذا التبادل بين وظائف حواسه، فيما يعرف بتراسل الحواس، ويقصد به في الاصطلاح النقدي: «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة»[32].

وهذا التراسل شكل من أشكال اللغة المجازية التي يستعمل فيها اللفظ في غير معناه، فإسناد الإبصار إلى الأذن، أو إسناد السمع إلى اللمس تعبير مجازي يخرج به الشاعر اللفظ عن دلالته المعجمية؛ لإثارة معانٍ فنية خاصة من خلال هذا التبادل بين وظائف المدركات.

وقد اقتصر مفهوم المصطلح – على ضوء ما وقع بين أيدينا من مراجع تعرضت له تعريفاً وتطبيقاً – على التبادل بين مدركات الحواس فقط، وهو ما نراه تضييقاً في مجال دراسة هذا النمط من التصوير الفني؛ إذ يخرج بذلك كثير من الصور الشعرية التي تتشكل

بأدوات فنية لا تقف عند تلك المدركات، وإنما يأتي التراسـل فيها بين الجوارح والحواس كلتيهما، أو بين الجوارح فقط، كما يتضح في كثير من الشـواهد، فنقرأ – على سـبيل المثال – لدى أبو شهاب إحدى تلك الصور المجازية التي تبادل فيها القلب والعين وظيفتيهما:[33]

إذا مـا جـنَّ ديـجـور الليالي
جنحتُ إلى متاهات الظنونِ

وأسلمني الأسى لصراع وجد
أكـافـح فيه مـوجـات الأنـيـنِ

فديتك فانظري نحوي بقلب
رحيم صيغ من عطف ولينِ

إن مشاعر الاستعطاف التي يحاول الشاعر استثارتها لدى محبوبته كـي تنظر إليه بعين العطـف لم تكن بإثارة رؤية بصرية، وإنما برؤية وجدانية اكتسبت فيها جارحة القلب وظيفة حاسة الإبصار؛ لأن الشاعر يشـكل صورته بما يلبي حاجته الوجدانية، ويشـبع إحساسـه بمشاعر العطف واللين التي ترفع عن نفسـه صراع الأسى والوجد، وتسكن ما به من موجات الأنين، وهي لغة نفسية تبرز أحاسيس الشاعر.

ولـدى العتيبيـة تداخلـت فـي كثير من الصـور وظائـف الحواس والجوارح بلغة مجازية تجسـد معها معاني وجدانية عميقة، ففي إحدى قصائده يقول:[34]

يا سعادي حاولي أن تفهمي
أن لـي فـي العين قلباً يفهمُ

وقناع البسمة الحيرى على

حــزن عينيك عـنــاء مـؤلـمُ

أنـــا أدري بـــالــذي تعلنه

بسمة الـحـزن ومـــاذا تكتمُ

جعل الشـــاعر العين جارحة الفهم والفراسة، فتحولت وظيفة العين مــن الإدراك البصري إلى الإدراك الذهني، وهي صورة مجازية أتت من التراســل بين مــدركات الحواس والجوارح، لتشــكيل صورة تثير مخيلــة المتلقي بالخروج عن المألــوف اللغوي، وامتداداً لهذه الصورة أسند الشاعر الحزن الذي هو من لوازم القلب إلى العينين.

أمـــا عنــد إبراهيم محمــد إبراهيم فقــد خرج تشــكيل الصورة عن الحواس كليّاً، فأتى تقديم الأثر النفســي في الصورة الشعرية من خلال تبادل الوظائف بين جارحتين، قائلاً:[35]

عش وهمك مثل الناسِ

ولا تسرف في تحليل الأشياءِ

فأرضك حيث ترجل قلبك

لا قدماكْ

أنت هنا رهن الصور

المرئية بالعينِ

ورهن الكلمات الجوفاءِ.

إحساس الشاعر بالاغتراب جعله يؤكد أن الانتماء إلى الأرض بالوجدان، وليس بالحلول في حيز المكان، وأن ما دون ذلك وهمٌ منبتٌّ عن واقع الحياة، فأسند فعل الترجل إلى القلب لا إلى القدم، بإسناد وظيفة جارحة إلى أخرى، وهو تعبير يشير إلى حالة من الانفصام عن أحد مقومات الانتماء لديه.

وقد أسهمت إيحاءات الألفاظ في تعميق هذا المعنى، فالتعبير عن المشاهد المكانية بالصور يشير إلى مشاهد حسية جامدة يعيش الشاعر رهيناً بينها دون اندماج شعوري مع مكوناتها، وهو ما يشير إلى إحساس وجداني مرهف؛ ولذلك فإن تعبيره عن هذه الصور المرئية بالعين ليس تعبيراً زائداً على اعتبار أن إسناد الرؤية إلى العين من المسلمات؛ وإنما هو تعبير دقيق أراد به التأكيد على رؤية بصرية تفتقر إلى أي شعور بالمرئيات، وهو معنى يكتمل مع وظيفة التراسل الذي استهل به الشاعر سطوره.

هذه النماذج وغيرها تؤكد ما تذهب إليه الدراسة من أهمية إضافة الجوارح إلى المصطلح؛ حتى لا يقتصر مجاله التطبيقي على التراسل بين الحواس فقط، بل الأولى – إذا ما أردنا اختزالاً في الألفاظ – أن يكون تراسلاً بين الجوارح؛ باعتبار أن كل حاسة جارحة، وليس العكس.

ومن أشكال هذا التصوير في القصيدة الإماراتية التراسل بين حاسة العين وجارحة الكلام، إذ أتى التبادل بينهما تشكيلاً لصورة يعبر الشاعر بها عن إحساسه الوجداني في نظرات عيني محبوبته اللتين يسمع في حديثهما المجازي خطاباً أفصح وأبلغ من مفردات الكلام المنطوق، فتشير لغة العيون وحديثها إلى عمق البعد الوجداني

لدى الشاعر حين يجسد إحساسه بصورة شعرية تحولت معها إيماءات العين إلى لغة لها قاموسها الخاص، وبلاغتها المتمكنة في نفسه.

ومن الشعراء الذين تكررت لديهم تلك الصورة سلطان العويس؛ وذلك لطبيعة تجربته الشعرية التي تكثر فيها قصائد الغزل، والتعبير عن عاطفة الحب، نقرأ له من هذا التراسل الذي يجسد به إحساسه:[36]

عيناكِ تسأل ما الهوى فأجبتها
قلب يرتل في الدجى أنغامي

تتمنعين وفي عيونك دعوة
فكأنها عشق بغير كلامِ

العين تسأل وتدعو، والقلب يرتل، وهي دعوة تعبر عن إحساس مرهف وذكاء وجداني يفطن به الشاعر لغة خاصة تعرف العشق دون كلام، كأن العين في حديثها إلى المحبوب إنسان يشعر ويحس وينبض بالانفعالات الوجدانية، ولم تعد فقط وسيلة الإفصاح بإيماءاتها عن إحساس وانفعالات صاحبها.

وقد جعل صقر القاسمي للعينين نغماً فاتناً تترنم معه بألحان عذبة صاغتها الأحلام سحراً، بتبادل بين حاسة السمع وجارحة الكلام، كما أسند الشاعر إدراك هذا اللحن إلى حاسة الإبصار، بتراسل بين حاستي السمع والبصر، وهي صورة تهيئ عالماً حالماً، تتبادل فيه مدركات الحواس وظائفها:[37]

لما رأيتكِ صاح القلب من شغف
وجدتها وغفا في جفني الحلمُ

ورحت أرنو إلى عينيك أسمع مِن

فتونها كل لحن صاغه نغمُ

أما العتيبة فقد جمعت إيحاءات تلك الصورة الشعرية في قصيدته (تحية) بين إيماء عيني محبوبته الخفي، وحديثهما الجلي في صمت يفيض بالمعاني، مقيماً من هذا التراسل بين جارحة الكلام وحاسة الإبصار حديثاً فنيّاً أفضى من خلاله بأشواقه إلى محبوبته، وعذابات تلك اللغة الخاصة في عينيها:[38]

لماذا لا تردين التحية

ولو بإشارة العين الحييةْ؟!

ذُبحتُ بسيفها البتار يوماً

وصرت لحسنها الطاغي ضحيةْ

وإن العدل يقضي أن تكوني

لمن والاك معطية سخيةْ

وهذا الصمت في عينيك لغز

يعذبني وأنت به رضيةْ

أحاول أن أفسره ولكن

دروب الصمت موحشة قصيةْ

وبعض الصمت ينطق دون صوت

وتبهرنا معانيه الجليةْ

له في وجه صاحبه بيان

وشرح للصراعات الخفيةْ

تقلبت حاسة الإبصار في الأبيات بين أكثر من صورة شعرية، فأتت إيماءاتها حديثاً وصمتاً، وفي صورة ثانية أتت سلاحاً بتاراً، وفي أخرى تجسدت في صورة حسناء يجور حسنها الطاغي على ناظريها، ويجمع بين الصور الثلاث رغبة الشاعر في إبراز مظاهر الحيرة والافتتان والضعف أمام محبوبته.

وقد تكررت تلك الصورة التي وظف فيها العتيبة حديث العيون وثنائية الصمت والبوح للتعبير عن أحاسيس اللقاء أو الوداع في قصيدته (همّ الوداع) التي يقول فيها:[39]

هم الوداع مقيم في حنايانا
ولا يغادر حتى يوم لقيانا

منذ اللقاء أرى عينيك تسألني
هل الرحيل غداً أم أنه الآنا؟

فينثر الصمت شوك الهمِّ في فرحي
ماذا أقول وما ناخت مطايانا؟!

«غداً أغادر» تحكيها نواظرنا
وكيف ينكرُ همَّ البعد وجهانا

في تلك اللحظة الوجدانية أراد الشاعر الإفصاح عن أحاسيسه بانفعال نفسي يحتاج إلى التعبير بلغة خاصة قادرة على اختزال المفردات في مشهد الوداع، وفي الوقت ذاته قادرة على الإفضاء والبوح بما في داخله من معانٍ، فأتى بلغة النظرات.

ولدى سيف المري في قصيدته (شغف) أتى تشكيل تلك الصورة

تعبيـراً عن لحظة نفسـية عميقة نسـجت من خيـالات الطيف وأحلام اليقظة التي يعايش فيها المحب وصال محبوبته، مسـتعيضاً عن لقائها بالأطياف، وعن لغة اللسـان بإيمـاءات العيون، وقد أبرزت لغة الدمع التي يتحدث بها المحبان أحاسيسَ الوجد والوله:[40]

إذا زاره طيف الحبيبة سرَّه
وإنَّ وصال الطيف للصب مَغنمُ

غدت لغة الدمع السخي حديثه
وإن حديث العين بالعين يُفهمُ

ولعل ارتباط حاسـة الإبصار ببواعـث الانجذاب إلى جمال المرأة الحسي الذي يشكل لدى كثير من الشعراء مدخلاً إلى وصف إحساسهم بعاطفـة الحـب والافتتـان بالمحبوبة، هـو ما يجعل مـن توظيف تلك الحاسـة فـي بنـاء الصورة الفنيـة أداة بليغة فـي التعبير عـن الرؤية الوجدانيـة، وبذلك يكون التراسـل بين حاسـة الإبصـار وكل ما يعبر عن دواخل الشـاعر هو تفسـير لانفعاله بمظاهر هذا الجمال الحسي، وترجمة لوقع تلك البواعث على ذاته، إذ «يسـتطيع الشـاعر استعارة مـا تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسـة أخرى طبقاً للوقع الذاتي للمدركات على نفسه الذي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التي توحد بين الموجودات، وتنفذ إلى خصائصه الداخلية»[41].

ولأن القلب هو جارحة العواطف الإنسـانية ومبعثها؛ فقد اكتسـب فـي بناء الصـورة وظائـف إدراكية أخـرى كانت تعبيراً عـن معانٍ وجدانية ينفذ معها الشـاعر إلـى دواخله لتكوين عناصر صورته، ففي قصيدتـه (جمال الحب) يمزج سـلطان العويس بصوره الشـعرية بين عدة وظائف، قائلاً:[42]

تخال الهمس من أنفاس ليلى

أريـج الـروض في فجر وليدِ

ودار حـديـث أفـئـدة ونامت

عيون فـي عيون المستزيدِ

البيتان يشــكلان صورة تعبر عن النشوة التي يعيشها الشاعر، ففي البيت الأول تراســلت حاســتا السمع والشــم، بإدراك الهمسات بحاسة الشــمّ، حيــن غدت تلك الهمســات كأريج الروض، وفــي البيت الثاني اكتســب الفؤاد وظيفــة الإفصاح، فكانت النشــوة التي يعيش الشــاعر لحظاتها استغراقاً في شعور تتخاطب معه الأفئدة بحديث خاص، وهي صــورة تقتضــي أكثر من تراســل، فالفؤاد يتحدث، وفــي الوقت ذاته يتراســل مع حاســة الســمع التي يأخذ القلب وظيفتها، كي يتواصل في خطابه حديثاً وسماعاً.

وقــد أتى هذا المعنى لــدى العتيبة تعبيراً عن اســتغراق عميق في إحساســه الذي غدت معه خفقات الفؤاد خطاباً يفصح بلســان العاشــق عمَّا به:[43]

ما قلت أهواها بصوتي إنما

قال الفؤاد بخفقهِ: أهواها

وشعرت لما ودعتني أنني

خلَّفتُ قلبي في حمى يمناها

أراد الشاعر بأسلوب النفي والاستدراك التأكيد على إبراز الاختلاف في تكوين صورته، لأن التراســل خروج عن المألوف، فأراد الشاعر

إثـــارة المتلقي بتلك المغايرة تعبيراً عن حالة وجدانية غير مألوفة حين تتحدث خفقة الفؤاد بحديث الحب، غير أن الشاعر قطع في بيته الثاني مســـار تلك الصورة، فأتى القلب في صورة وديعة أودعها حمى يمين محبوبته، وهو ما قد يضعف إحساس المتلقي بالصورة الأولى.

وقد جعل إبراهيم محمد إبراهيم التراسل بين القلب وحاسة الإبصار في قصيدته (ليل يحترق) تعبيراً عن استشـــراف إحساس داخلي، فكما يطالع الإنســـان واقعه العياني برؤية بصرية فإن الشـــاعر يطالع بقلبه واقعه النفسي في أحاسيس السعادة:[44]

من ثقب في باب العيدِ

أطل عليك بقلبي

ويطل الطْرفُ الأرِقُ

يثَّاقلُ عزمي نحوكِ

بين حشود الناسِ

وينطلقُ

أنتِ هناكَ

تعيدين إلى العيد ملامحه

ليبش بوجهي..

فتدب البهجة في الروحِ

على البعدِ

وأنعتقُ..

يعبر الشـاعر عن حالة وجدانية يستشـرف فيها أحاسيس السعادة، وكأنـه يرى بقلبـه فرحة عيد يطل عليهـا من ثقب بابـه ليطالع عالماً يرجوه، فإسـناد رؤية القلب في إدراك السـعادة أتى تجسـيداً لإحساس مجرد وهو الرجاء، وقد احتشـدت السـطور بالصـور المجازية التي يجسـد بها الشاعر إحساسه في مشاهد حسـية، فالطرف الأرق يعكس إحسـاس نفس متعبـة تأرقـت أجفانها، كما يجسـد عزيمته فـي أقدام تثاقلـت خطواتها للتعبير عن هـذا الفتور في قوتـه الداخلية، وامتداداً لتلك الصور جسد الشاعر أحاسيس البهجة في صورة دبيب يخطو في أركان الروح.

وبإفضـاء ذاتـي وترانيم صوفية تعبـر فواغي القاسـمي عن هذه الصورة التي يأخذ فيها القلب مدركات حاسة الإبصار، قائلة:[45]

رأيـتُ بقلبي أسـرار ذاتـي

فأدركتُ معنى الأسى والتأسي

فالرؤية الوجدانية التي وظفت فيها الشـاعرة حاسـة الإبصار هي تعبير عن مكاشفة الذات بإفضاء ترى معه ما في قلبها من أسرار، ولا سـيما أن هذا النوع من الصور الشـعرية لا يفارق فيها الشـاعر ذاته، إذ دائماً ما يكون جزءاً منها، فتأتي صورة إنسـانية خالصة، لا تتعدى مكوناتها مدركاته وحواسه.

وقد جعلـت جويرية الخاجـة التبادل بين وظائف مـدركات القلب وحاسـة الشـمِّ في قصيدتها (القلب يشـتمُّ التراب) تعبيراً عن عشـقها

الحميم لتراب الأرض الذي غدا نسيماً زكيّاً تشتمُّه بجارحة العشق الذي يرسم في عينيها حدود خارطة الأرض، والهوى الذي أصبح في صدرها يقينَ إيمانٍ ومعتقدٍ:[46]

عيناي صاعقةٌ تبشِّر بالمماتْ

وهواي إيمانٌ

يرتله صهيلُ العادياتْ

أغدو كسجيلٍ تناثر في الفضاءْ

القلبُ يشتمُّ الترابْ

والعشقُ يرسم لي حدودَ الخارطاتْ.

ونقرأ لدى سلطان العويس في قصيدته (أغريتِني) هذا التبادل بين وظائف المدركات من خلال التراسل بين حاستي السمع والبصر:[47]

يا أدمع الحب هل أبقيت لي مقلاً
تغفو لماماً فقد أضناهما السهرُ

تركتني في الهوى أعمى.. بلا أذن
فلست أعلم ما آتي وما أذرُ

في حديثه عن أسمار الحب أسند الشاعر للأذن وظيفة حاسة الإبصار، فخرج عن مألوف التعبير الذي أسند فيه الرؤية للأذن، إذ يرى بتلك المسامرات سبيله وذاته؛ كي تفطن نفسه لما تحسه، وما تُحمل على الإحساس به.

وهـذه الصـورة تقتـرب مما أتى بـه العتيبة فـي قصيدته (وصال الحبيب)، إذ اعتمد على جانب حسي في ترانيم صوت محبوبته، فجعل رؤيتها بالأذن صورة مجازية أسند فيها الإبصار إلى حاسة السمع:[48]

ما زلت أذكر يوم زار مسامعي
صـوت رقـيـق سـاحـر فتـانُ

دخل الفؤاد وحـطَّ فيه رحاله
وطغى فطاب لقلبي الطغيانُ

العين ما رأت الحبيب وإنما
رأت الحبيب وحسنه الآذانُ

وفي قصيدته (همس الأرجوان) يعبر المدني بأدواته الشعرية التي كثيـراً ما تأتي ممتزجة بالطبيعة عن إحسـاس مرهـف قدم من خلاله شكلاً آخر من التصوير الفني الذي تتداخل فيه وظائف الحواس:[49]

ألــذ مـا يـشـتـاقـه خـاطـري
لـقـاؤنـا فــي غـلـس مـاطـرِ

ثـغـرك أعــذب مـا تشتهي
روحي.. وما يبهج في ناظري

نـبـع بـــرود ريّـــق صـفـوه
فـي شفق مـغـرورق ناضرِ

يــذوب فيه الـنـور مـن رقة
ومــن حـنـان دافـــئ عـاطـرِ

المشهد الحالم الذي يتمناه الشاعر يفيض بإحساس يجمع بين الحسية والوجدانيــة، وقد أتى الإحســاس ممتزجاً بتوصيـف تداخلت فيها عدة حواس، كما في عنوان القصيدة، فالهمس من مدركات حاســة الســمع، والأرجــوان في لونه من مدركات حاســة الإبصار، وفيمــا يحيل إليه الأرجوان من طيب الزهر الذي هو من مدركات حاسة الشم، فتداخلت ثــلاث حــواس في إدراك الصــورة، وكما في البيت الأخيــر أيضاً، إذ يعبر الشــاعر عن الحنــان بالدفء والعطر، حيــث يتزامن في إدراك الصورة حاستا اللمس والشم، وتكرر تشكيل تلك الصورة لدى الشاعر في قصيدته (عينان):[50]

عينان في أفقي بل كوكبان هما
لاحا به فأضاء الرحب نورهما

إن يشرقا فرياض الحس مونقة
على مباهجها غيث الربيع هما

أو يأفلا في سمائي فهي عابسة
جهماء حتى كأن العيش ما بسما

إليهما كلما حدقت أبصر ما
يعي البيان له أو يعجز الكلما

في تعبيره (رياض الحس مونقة) تزامنت حاســة اللمس في إدراك الحس، وحاســة الشــم في إدراك عبير الرياض، وحاســة الإبصار في إدراك المظهر المونق الذي يثير حســنه إعجاب رائيه، وهذا التشــكيل الــذي تتداخل فيه الحواس وتتزامن في إدراك ملامح الصورة لا شــك يثير انتباه المتلقي وإحساسه بها.

وبنشـوته التي يسـتغرق بها أحمـد عبيد في التعبير عن مشـاعره الذاتيـة، ويأخذنا إلى دواخله بين الـروح والأضلع، والحنايا والخلايا، وغيرها من المفردات التي شـكلت لوازمه الأسـلوبية أتى في قصيدته (لا ترحلي) التبادل بين مدركات حواسه للتعبير عن هذا الاندماج:[51]

صيغت من الهمسات أحرفنا لكي
تنساب بوحاً ذائباً برضابِ

نستلهم الـذرات إذ تمضي بنا
سُدماً تضيء على المساء بغابِ

لـمَّـا تـكـوّنّـا فـأشـرق مـا بنا
مثل انتفاض الروح في الأصلابِ

انسـياب أحرفها في مسـمعه ودخولها إلى عمـق ذاته جعله يدرك همسـاتها بمـذاق الرضاب لا بأذنه، في تراسـل بين حاسـتي السـمع والتذوق، وهي حالة يمكن إدراكها بوضوح في أعمال عبيد الذي تميل لغته إلى كل ما ينفذ إلى مكونات ذاته الشاعرة، فهي لغة وجدانية تكشف عمـق إحساسـه الذي جعله يعدل عن إسـناد المدركات إلى حواسـها، «فعندما يتذوق الشـاعر صـوتَ محبوبته، أو يشـمّ رائحته الطيبة، لا يمكن أن يتساوى ذلك عنده مع سماع صوتها بأذنه؛ لأنه في هذه الحالة يعطينـا دلالات أرحـب بكثير»[52]، وهي دلالات تتعلـق بتلك العاطفة التي يعايشـها الشـاعر بكل مدركاته، فنقرأ لعبيد في الديوان ذاته تلك اللغة النافذة إلى دواخله، في استهلال قصيدته (مُنْصِتة) قائلاً:[53]

أنصتي ها هنا لنبضي الجميلِ
قد همى في حديثي المعسولِ

أنصتي كلّما سمعتِ شجوني

ذابت الروحُ في النداء النبيلِ

وقـد أتـت الصورة المجازية بتراسـل الحواس لـدى كريم معتوق في أكثر من قصيدة، ولا سـيما بين حاسـتي اللمس والإبصار، فأكسب المصافحة في قصيدته (إلى صديق) وظيفة الرؤية البصرية:[54]

كل الأماكن تنتقيك

فأيما ركن تصافحه عيوني

فاض عن سعتي وأمعن في حصاري.

وفي قصيدته (فقط اذكري) أتى التراسل في استفهام يشير إلى تلك العلاقـة بين الحواس في إدراك المشـاعر الوجدانيـة، فهو يبحث عن تفسـير لهذا التداخل بين وظائف مدركات الشـعور حين تغدو لمسات الأيادي أعيناً تتناظر، وتغدو نظرات العيون أيادي تتلامس:[55]

قولوا إذنْ

ما اسمُ الشعور إذا تناظرت الأيادي

أو تلامست العيونْ.

ينفذ الشـاعر إلى إحساس داخلي من خلال التساؤل في تلك العلاقة التـي ينفعل فيها الوجدان مع الحواس، لأن التراسـل صورة شـعرية تعبـر عن انفعـالات خاصة تكوّن في خيال الشـاعر علاقة جديدة بين المدركات، «فتغدو قادرة على التعبير عن المشاعر المعقدة، لتسد عجز اللغة المألوفة عن الغوص في الأعماق لانتشال تلك الانفعالات»[56].

فمــا تمتلكه حاســة اللمس يتحول في الانفعال الشــعري إلى وظيفة إدراكية جديدة قد ترى وقد تسمع وقد تشم، ليحملها الشاعر دلالة خاصة في التعبير عن إحساســه، كما في النماذج الســابقة، وكما لدى معتوق أيضاً في قصيدته (الوهم الجميل)، حيث جعل حاســة اللمس جزءاً من التعبير عن الحالة الوجدانية التي يعيش فيها، ومنحها قاموســاً تعبيرياً يحكي له حديثاً عن الموقف النفسي الذي عاد محملاً منه بذكرياته:[57]

سأعود بالوهم الجميلِ

محملاً بحديث راحتكِ الأخيرِ

وضحكة زرعت سراباً لانتظاري

كنتِ رائعة مساءً

كنتِ مبدعة مساءً

كنتِ فاجعة النهارِ.

وفي قصيدته (الهروب إلى النفس) جعل ظاعن شــاهين التراســل بين حاســتي اللمس والتذوق بوحاً بما في دواخلــه، وإفضاءً بهواجس نفســية خاصة من صدى الجرح الغائر في ذاته، والإحســاس بمشاعر القهر والظنون التي تجمعت عليه:[58]

ألمس الجمر بأطراف

لساني

باحثاً عن صوت جرحي

واختلاجات رياحي

حاملاً أجراس قهري

وظنوني

فأنا ما عدت أحلم

أيقظيني

أيقظيني.

تبادلت الحواس وظائفها في تكوين صورة شعرية للألم الروحي الذي يعانيه، فأسند إلى حاسة اللمس ما يدرك بالتذوق، ثم أسند إلى اللمس وظيفة إدراك الصوت حين يبحث عن جرحه، محاولة من الشاعر أن يخرج إحساسه الداخلي في صورة حسية؛ ولذلك أتى معنى القهر في صورة سمعية ترن الأجراس بها، وهذا النفاذ إلى الأحاسيس الوجدانية من خلال تداخل الحواس في النماذج السابقة هو توظيف لأدوات الشاعر ومدركاته الحسية للتعبير عن انفعالاته الداخلية.

رابعاً – الصورة البصرية:

اعتمد بعض الشعراء في تشكيل صورهم على عناصر حسية من الألوان والأضواء، ترسم ملامح من عاطفتهم، وتستثير تخيل المتلقي، حين يتجاوز الشاعر حدود الرؤية البصرية؛ ليقدم بهذا التشكيل الفني معاني وجدانية تحملها تلك العناصر.

وأول ما يطالعنا في تشكيل تلك الصورة هو الليل بمظهر اللون

فيــه، وهي صورة لها حضورها البارز منــذ بدايات القصيدة العربية، ولا ســيما لدى شعراء هذا الاتجاه الذين يشــكل الليل بسكونه وشجونه وملامحه مثيراً نفســيّاً تتداعى معه أحاسيســهم الذاتية، وهو ما نلمســه في توظيف بعض الشــعراء لهذا المظهر الحسي في التعبير عن معانٍ وجدانية، كما لدى صقر القاســمي الذي شــكل من قتامة الليل وســواده المعتم صورة بصرية تعكس في ملامحها شعوره الداخلي:[59]

مــا لنفسي وحــادثــات الليالي

في عــراكٍ كأنني جئت أمـرا؟!

ما لعيني تـرى الضياء ظلاماً

حالكاً بالمخاوف السود مُغرى؟!

مــا لآمــاد فكـرتـي قـد تلاشت

وهمومي كصاخب الموج تترى؟!

أتى تقديم الصورة البصرية بتشــكيل مغاير لما تبدو عليه في واقع المشــاهدة؛ لأنها تفسر لدى الشــاعر حالة شعورية جعلته يرى الضياء ظلاماً حالكاً، ومن هنا ينتقل اللون في النص من كونه مشهداً حسيّاً إلى رمز له دلالته النفســية، فعتمة الليل لم يشكلها انعدام الضوء حين يحلّ في غيابه الظلام، وإنما تشــكلت من عتمة الخوف والمشــاعر النفسية القاتمة التي فرضت على رؤية الشــاعر إلى الكون من حوله سوداوية تنبع من شــعوره الخــاص، وتعميقاً لتلك الحالــة الوجدانية التي ترتبط بملامح المشهد البصري؛ أتت الألفاظ الواصفة تعبيراً عن حالة خوف عميقــة أخذت صفتها (الســواد) هي الأخرى مــن ملامح الليل، وبذلك يشترك المظهران الداخلي والخارجي في صورة واحدة.

وقد أتى الأسلوب الإنشائي بالاستفهام المتكرر معبراً عن شعور يكابد إحساس الخوف وهموم النفس وصراع الفكر، وزاد من الأجواء النفسية في النص الصورة البيانية في تشبيه الهموم بصخب الأمواج المتلاطمة، ليجمع الشاعر بين عتمة الليل وتلك الصورة السمعية المخيفة، ومن ثمَّ استطاع بالمشهد البصري في (السواد) أن يعبر عن إحساسه الداخلي، إلى جانب أنه وظفه في الإثارة الشعورية لدى المتلقي، ولم يأتِ اللون وصفاً لمشهد أو مكان، بل كان جزءاً أصيلاً من التعبير عن التجربة التي يمرُّ بها الشاعر في أحاسيس تتلون بهذا المظهر البصري، «فالارتباطات اللونية تستحضر في القلب والعقل طاقة الأحاسيس التي اقترنت بالتجربة الشعورية»[60].

وفي قصيدته (أتحدى) عبر القاسمي بتشكيل صورته البصرية عن روح مشحونة بالعزيمة والصلابة، وكانت تباينات الصورة جزءاً من تقديم هذا الإحساس، إلى جانب الصور السمعية التي أضفت على النص عناصر إثارة:[61]

اعصفي يا خطوب بل زلزلي الكو
ن وشدي على الورى أي شدِّ

انثري كل زهرة تنفح الطيـ
ب وردّي شدو البلابل رُدِّي

وامسحي بسمة الصباح.. وعرِّي
كل روض من كل نفحة ورْدِ

حولي النور ظلمة وخرير الـ
ماء قصفاً فما أبالي التحدي

سـأغـنــي الـحـيــاة ألــحــان حبي

وأذيب العطور في كأس شهدي

امتزجت في تكوين الصورة عناصر حسية من خلال الحركة العنيفة الصاخبة في أفعال العصف والزلزلة والشد والقصف، والمحسوسات الشمّية في نفح الروض وشذا العطور، والسمعية في شدو البلابل وخرير الماء وألحان الحب، ثم الصورة البصرية التي تعكس رغبة الشاعر في تأجيج التحدي، وإثبات قوة الإحساس الوجداني بمحو ضوء الصباح، وإبدال النور ظلاماً، وتجرد الروض من كسائه الأخضر، فهو تحول من الشيء إلى نقيضه؛ ليبرز معه ثبات هذا الشعور رغم تباينات الأحوال.

وقد كوَّن الشاعر صورته المحسوسة من معانٍ رومانسية أخذت عناصرها من معجم الطبيعة؛ لأنه يعبر عن معنى وجداني في روحه التواقة للحب، العازمة عليه رغم كل خطوب الحياة، فهي صورة معنوية تغالب بكل معاني التحدي تلك المظاهر لإثبات قوته الداخلية في مقابل قوة مظاهر الحياة الخارجية، معتمداً على بنية المقابلة في إبراز هذا المعنى، حين يقابل أصوات القصف بألحان الحب.

وفي قصيدته (عزاء النفس)، أقام شهاب غانم تشكيلاً فنياً لصورة شعرية اعتمد في بنائها على عناصر حسية من الأضواء ومقابلها؛ ليعكس بهذا الملمح البصري الحالة الشعورية العميقة التي يعانيها:[62]

حياتي أنـت كالليل الطويلِ

إذا ما نـاء بالخطو الثقيلِ

أقـول سيقشع الظلمات يوماً

سنا بـدري وبـدري في أفـولِ

أعيش من الوصال على الأماني

أناجي الليل بالضوء الهزيلِ

أبيت على أتون الشوق أكوى

وفـي الصبر ازديــاد للغليلِ

فكيف أخــال عند غـد دواء

وكيف ألـوذ بالصبر الجميلِ

يجسد الشاعر إحساسه من خلال علاقة المشابهة بين الليل الطويل ومشــاعر الانتظار، وهي صورة تشير بإيحاءات السواد المتراكم إلى افتقاد الأمل في الوصال، وقد أتى توصيف عناصر الصورة تكثيفاً لهذا الإحســاس الداخلي، فطول الليل والخطوات المتثاقلة تكثيف لإحساس عميـق بســاعات الليل الطوال، كما أن الضوء الهزيل تكثيف لشــعور الخوف والقلق الذي يغالب معه قوة تريد انتزاع ما تبقى له من الأمنيات.

وقد جســد هذا الشــعور في صورة ظلام دامس يبتلع ضوءاً خافتاً، وكأنــه يتوســل إلى قوة هذا الليل بإظهار ضعفــه وضعف ما تبقى بين يديــه مــن ضوء هزيــل، وهو تقابل يبــرز خصوصية الصــورة التي تحولت إلى رموز نفســية تعبر عن صاحبها، كما أن الصورة الحركية أدت دوراً فــي بناء هذا المعنى، فالخطــوات المتثاقلة في صورة الليل تحيــل إلى جهامة وضخامة يأتي في مقابلها هزالة ضوء ضعيف يبرز إحساسه الداخلي.

وفــي الأبيات إيحــاء فني للكلمــات اعتمد على مكونــات الصورة البصرية، فأتون الشــوق الذي يســتضيء في ضوء ناره بديلاً عن سنا بــدره، بما يحيل إليه مصدرا الصــورة البصرية: (النار والبدر)، وهو إيحاء يوضح مدى المعاناة الوجدانية التي يعيشــها، حين يستعيض عن ضوء وصاله الهزيل بنار الشوق وعذاباته.

ويلاحظ من النماذج الســابقة اعتماد الشــعراء في تشكيل صورهم البصرية على تكثيف مكونات حســية أخــرى داخلها، بما يضفي على الصورة حيوية المشــهد المرئي الذي يتناسب مع تشكيل هذا النمط من التصوير؛ حتى لا تتحول الصورة إلى مظهر شكلي ساكن من الألوان والأشــكال المرئية، لأنها صورة نفســية تموج معها أحاسيس الشاعر، وتكشف عن انفعالاته الموّارة، ولا سيما مع تشكيل صورته من مظاهر الطبيعة ومشــاهدها الحسية التي تعلق بها الشــاعر الوجداني، وأسقط عليهــا كثيراً من أحاسيســه، دون أن تتوقف هــذه المظاهر عند مجرد ألوان أو أضواء أو أشكال جامدة.

ففــي قصيدته (أنشــودة القلب) عبّر المدني عن إحساســه الخاص، مــن خلال صورته البصرية التي تداخلت معهــا مثيرات الحواس بين مظاهــر الطبيعــة، بما أضفى على الصورة حيويــة تضاف إلى حركة متتابعة تتوزع بينها الألوان والأضواء:[63]

سألت عنها الزهر عبر المروج

والعطر في نفح النسيم الرقيقْ

والفجر عريان بخضر الربى

يــوزع الــنــور وخـفـق البريقْ

والـشـفـق الـكـاسـي بـألـوانـه

جـوانـب الأفــق ثـيـاب العقيقْ

فـانـذهـلـت كـل الـمـرائـي ولـم

تجب وغشاها سـكـون عميقْ

باندماج الشاعر الوجداني مع الطبيعة تداخلت في الصور البصرية: ألوان الربى والشفق والعقيق، وأضواء الفجر والنور والبريق والأفق، لتكوِّن كل هذه المرائي مدخلاً للتعبير عن انفعالات الشاعر التي سرت مــع الأبيــات من أوج الحركة إلى عمق الســكون، وهو مــا أبرز معه التعانــق الفني بين اســتهلال الأبيات ونهايتها، حيــث بدأ بحالة التوهج الذي انعكس مع شتى المظاهر البصرية في الأبيات، ثم انتهى بسكون (غشــى) هــذا التوهج، كما بدا ترابط الاســتهلال بالنهاية مع الســؤال الــذي لم يجد بين كل تلك المظاهر إجابة عنه، وإنما اصطدم بحالة من الذهول جسَّدَ من خلالها الشاعر إحساسه الخاص.

ورغــم أن الأبيات بــدت وصفية إلى حد بعيد، حيث تنقل الشــاعر بين الطبيعة واصفاً بعض مظاهرها الحســية، ولكنه جعل من تشكيلها كشفاً عن إحساسه، من خلال مشاركة تلك المظاهر في صياغة المعنى الوجداني الخاص، فأصبحت جزءاً من تقديمه.

ومن الشــعراء الذين قدموا أحاسيســهم الخاصة في تشــكيل صور بصريــة تداخلت معها مكونات حســية، مانع العتيبــة، يقول في إحدى قصائده:[64]

عاد الحبيب وعاد عهد صفائنا

وأطـل صبح بالسعادة جـادا

ما كان ليل الهجر إلا مأتماً

لبس الـسـواد تفجعاً وحـدادا

أبرز الشــاعر حالتيه بيــن الوصال والفـراق بصورتين بصريتين تقابلتا، فجســد مشــاعر الســعادة في إشــراقة الصباح التي تحمل بين خيوط ضوئها صفاء الحياة والإقبال عليها، وجســد مشاعر الحزن في رداء الحداد الأسود الذي يوحي بفجيعة الفقد والنفور من الحياة، وهما صورتان تجسدان بتعبير حسي مدى تعلقه بمحبوبته.

ومن الصور الفنية التي سجلت حضوراً في شعره – كما أشرنا آنفاً – صورة الإشــراق، التي ارتبطت لديه بمعانٍ وجدانية، إذ يجســد من خلال تلك الصورة انفتاحه على الحياة، كما في قصيدته (آخر ما لديّ) التــي عبــر فيها بصورة بصرية للإشــراق عن الأثر النفســي لوصال محبوبته التي يشرق لقربها وجدانه، قائلاً:(65)

هاتي ابتسامتكِ التي إن أشرقت

غابت همومي واختفت آهاتي

فلبسمةِ الثغر الرقيق إضاءة

في سود آيامي وفي ظلماتي

والعتيبة في صورة الإشراق كثيراً ما يجعل مقابلها البصري جزءاً مــن التعبيــر بها، فالوصال لديه نور من ســعادة اللقاء، يأتي في مقابله ظلام دامس من أحزان البين، والابتســامة إشــراقة تضيء أيام العمر،

وفــي مقابلها تأتي هموم مطبقة تحل مع غيابها، وهو معنى من معانيه المتكــررة، نجــده أيضــاً في إحدى قصائــده التي جعل فيها أحاســيس السعادة مرهونة برؤية محبوبته، يقول:[66]

أراك فتشرق شمس سروري

وتـزهـو سمائي بنور تبدَّى

وفــي ديوانه (ليل طويل) كانت الصورة البصرية لدى العتيبة أكثر أداء في تقديم شعور الاغتراب، والإحساس الحاد بالهم القومي:[67]

يا فتاتي.. لم تعد أرضــي مــلاذاً للمطرْ

غيمها صــار ضباباً في روابيها انتشرْ

وتعرى الشجر المحزون من ثوب الثمرْ

ماتت الخضرة في الأعشاب والزهر انتحرْ

لم تعد أرضي مقر البدو أو مأوى الحضرْ

هو ذات الموت فمن يقرع ناقوس الخطرْ؟

اعتمــدت الصورة علــى عناصر بصرية لتكوين المشــهد، فتداخلُ الغيم والضبــاب اللذين يغطيان الروابي يعكــس صورة مظلمة تضيع فيها الرؤى وافتقاد بصيرة المسير ورؤية الأهداف لدى تلك الأمة التي ينعي حظها العاثر بعد أن ضلت عن سمائها إشراقة النصر التي تضيء جوانبهــا، كمــا أن صورة الاصفــرار التي أتت مع مــوت الاخضرار وانتحــار الزهر تحيل إلى معنى ضياع معالم الحياة الذي أتى على كل مظاهرها، فغدا الموت شاهداً وحاضراً يطل برأسه بين هذا الحطام.

وللتعبير عن الاستغراق والشمول في تصويره الشعري؛ وظف العتيبة بنيتي التقابل والترادف، من خلال صوره الاستعارية، فالتعبير بالموت والانتحار يشير إلى استغراق في مسببات الفناء والعدم لتلك الأمة، سواء كان الفناء بيديها أو بأيدي غيرها، والتعبير بحياة البدو والحضر يفيد استغراقاً في شتى مظاهر الحياة، فهي أمة لم تستطع في همومها القومية أن تحتفظ بأصالتها وثوابتها، ولم تستطع كذلك أن تجاري نهضة من لبست عباءتهم التي غيرت من هويتها؛ ولذلك كان اختيار الشاعر لكلمة (مقر) مع البادية، باعتبارها المستقر الأول الذي نشأت في أحضانه تلك الأمة، بينما استخدم لحياة الحضر معنى الملاذ في كلمة (المأوى)، بوصفها مظهراً جديداً دخيلاً عليهم.

وهذه المعاني الكثيفة التي يحملها النص تشير إلى قدرة الصورة البصرية – إلى جانب دلالات الألفاظ والصور البيانية الأخرى التي تشكل رديفاً في النص – على تكثيف المعاني بإقامة معادل ذهني لملامح الصورة، فما يحمله الاصفرار والضباب والغيوم من معاني الذبول والتلاشي يشير إلى المعادل الموضوعي الذي أراد الشاعر تقديمه، بما يشير إلى قدرة الصورة الحسية على تقديم المعاني الوجدانية العميقة، «فقيمة ما تبوح به الصورة الفنية من معنى لا تتمثل في المعنى الحسي أو الذهني المباشر، وإنما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي»[(68)].

وفي قصيدته (الحب العجيب) جعل سلطان خليفة الصورة البصرية جزءاً من تشكيل مشاهد حسية تعكس في غرابتها شعوراً عجيباً بدأ مع عنوان القصيدة:[(69)]

امنحيني وهجاً

من نور عينيك لأعبر

في سناه للمغيب

ودعيني أركب الأمواج

بحثاً عن خفايا الشوق

في ضوء الغروب

أشرقي مثل عروس البحر

في الأعماق تضوي

في سكون الليل بالضوء العجيب.

جعل الشـــاعر المكون البصري وســيلته للانتقال إلى عوالم خاصة يعايشــها، فالوهج الذي يمنحه نور العين هو ما يعبر بســناه إلى حيث المغيب، كما جعل وسيلته للانتقال إلى عالم أسطوري يحيا به أحاسيسه الوجدانية ضوء الغروب الذي يخترق ســكون الليل في ومض سحري كعــروس البحر التي تتبدى بجمالها الســاحر، فغدت الأضواء وحركة الأمــواج والعوالــم الخفية فــي أعماق البحر وســكون الليــل مكونات تصويريــة تعبر عن إحساســه، حيث «تحولت الصورة الشــعرية في ظل تجارب الشــعر الجديد إلى صور نفســية انفعاليــة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة»[70].

ومن خلال النماذج الســابقة يتضح أن الشــاعر في تشــكيل المعنى

الوجدانـــي بالصورة البصرية يجنح إلـــى الإيحاء اللفظي ليحمّل الكلمة طاقــة تعبيرية تفــوق ظاهرها البســيط والمألوف، كما أنــه يجنح إلى توظيف التقابل لإبراز هذا الإيحاء، فالإشراق والإظلام، والاخضرار والاصفرار، واللمعان والشــحوب، وغيرها مــن المرئيات البصرية، هي متقابلات تستطيع – حسب قدرة الشاعر على التوظيف – أن تقدم معانـــي وجدانية تتجاوز صفاتها المرئيــة أمام العين، كما في صورتي (الليل والنهار) في قصيدة (البيان الأخير) لظاعن شــاهين، إذ تتجاوز هاتـــان الصورتان الدلالة الزمنية، وما تحيلان إليه من نور وعتمة إلى معانٍ وجدانية أخرى:[71]

قذفت الآهة المليون من صدري

على زمني

رأيت القدس تدعوني وبيروتٌ تلازمني

ولا أحد بأرض الله مشغول

سوى الفتن

نهار يرتجي العمر الذي يأتي

ولا يأتي سوى ليل

يجر القبر والكفنا.

تكتسب ثنائية (الليل والنهار) في النص وظيفة تصويرية إلى جانب وظيفتهـــا الزمنيــة المطلقة، فجعل في تشــخيص النهــار الذي يرتجي نصراً صورة بصرية تكشــف ظلمة الإذلال في مواطن انكسار الأمة،

ورمز بالليل لهذا المعنى الذي يستحضر معه صورة أخرى أكثر ظلمة وبشاعة في القبر والكفن، ومن ثم فإن تقابل هاتين الصورتين قد صاغ صورتي الانتصار والانكسار في النص.

ومن النماذج التي تجاوزت فيها الصورة البصرية وظيفتها الحسية إلى التعبير عن عمق أحاسيس الذات قصيدة (ما السـر؟) التي عبرت فيها رهـف المبارك عن ضياع الآمال وذبول زهرة الحياة في تطلعها من خلال الصورة البصرية في سراج أحلامها الذي اغتالته يد الريح، وأطفـأت آمالهـا المضيئة، ثـم صورة الشـحوب والذبـول في زهرة الطموح التي تساقطت وضاع اخضرارها:[72]

تبني الليالي فـوق أحلامي
بـيـت الـمـآسـي والـسـآمـاتِ

والـريـح تغتال الـسـراج فما
يـشـدو بـآمـالـي المضيئاتِ

فتساقطت أوراقـي الخضرا
فوق الثرى تنعى طموحاتي

وفـي مقابل هـذه الصور التـي قدمت فـي توظيفها الفنـي معاني وجدانيـة، فإن هنـاك أخرى لا تتجاوز وظيفتهـا الواصفة أو التزيينية التي تنقل ملامح المشـهد الخارجي، دون أن تقدم هذه الأبعاد الدلالية، فنقرأ – على سبيل المثال – لدى ابن مصبح في إحدى قصائده التي لم تتجاوز فيها اللغة الوصفية في الألوان وظيفتها البيانية:[73]

هـذا الربيع بنور الحسن وافانا
وقد كسا الأرض بالأزهار ألوانا

من أبيض ناصع في أخضر بهج
مع أحمر من شقيق الأرض ريانا

فـالـورد فـي لونه خد الحبيب إذا
قـطـفـت قـبـلـتـه يـحـمـر خـجـلانـا

والأقـــحـــوان كـثـغـر زانـــه شنب
يـفـتـر مـبـتـسـمـاً بـالأنـس جـذلانـا

والنرجس الغض كالعين التي نظرت
إلــى مـحـب لـهـا تـرجـوه إحسانا

والـيـاسـمـيـن تـبـدَّى فـي كمائمه
كـــأنـــه أغـــيـــد تـلـــقـــاه نـشـــوانـا

فالمحسوسـات التـي تشـكلت منها الصـور البصرية لـم تتجاوز وظيفتها في تقديم المشهد الخارجي لتؤدي دوراً فنياً أبعد، حيث توالت الألوان التي تشـكل إطار المشـهد الحسـي ما بين الأبيض والأخضر والأحمر التي يزدان الروض بها، ثم الصور البيانية التي لا تبتعد عن نقل الأشكال المرئية في تشكيل محسوس.

ونقرأ أيضاً لدى سـيف المري في قصيدته (انتهازي) هذا التشكيل البياني الذي لم تتجاوز فيه الصورة البصرية إطارها الشكلي:[74]

أنـتِ كالبدر في جمال مُحيًّا
يـورث الـذل للنفوس العِزازِ

أو كشمس الضحى نقاء ونوراً
أين للشمس من ضياء موازي

فالصورتـــان البصريتان في ضوء البدر، وشــمس الضحى ما هما إلا تمثيل محسوس يصف به الشاعر جمال محبوبته في النقاء والنور، دون أن يقدم بعداً نفسيّاً.

* * *

الهوامش:

1 – معجم المصطلحات الأدبية، ص225.

2 – الصــورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عنـد العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص37.

3 – النقد الأدبي الحديث، ص392.

4 – خرير الضوء، ص46.

5 – الرســالة الأخيرة، د. مانع ســعيد العتيبــة، مكتبة الجامعة، أبوظبــي، ط20، 2001م، ص40.

6 – سعاد، ص112.

7 – الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، ص36.

8 – يُنظر: الرؤية والعبارة.. مدخل إلى فهم الشعر، ص439.

9 – الصورة الشــعرية في النقد العربي الحديث، د. بشــرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص14.

10 – التصوير الشعري.. رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د. عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1988م، ص89.

11 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص105.

12 – لغة الشعر العربي الحديث، ص138.

13 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص83.

14 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص395 بتصرف.

15 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص184.

16 – الأغاريد والعناقيد، ص68.

17 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص391.

18 – يذهب الدكتور محمد غنيمي هلال – ومن يوافقه الرأي – إلى أن الصورة الكلية هي التجربة الشعرية التي تمثل الصور الجزئية فيها أجزاء فنية تساير الفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وتقوم هذه الصور الجزئية من الفكرة أو التجربة أو الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة، ومن ثمَّ ينبغي أن تتآزر تلك الأجـزاء داخل إطارها لتضمن للقصيدة وحدتها العضويـة. (يُنظر: النقد الأدبي الحديث، ص417 – 422)، وفي المقابل يرى الدكتور أحمد هيكل – ومن يوافقه كذلك – أن الصورة الكلية تؤلف من صور جزئية تتآزر لتشـكل صورة كلية تمثل مشهداً حيّاً خارجيّاً، أو جوّاً نفسيّاً داخليّاً. (يُنظر: تطور الأدب الحديث في مصر، ص337 – 338).

19 – الهزار الشادي، ص317.

20 – الصورة والبناء الشـعري، د. محمد حسـن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص184.

21 – الرسالة الأخيرة، ص110.

22 – التفسير النفسي للأدب، ص115 بتصرف.

23 – الأغاريد والعناقيد، ص41.

24 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص71.

25 – السابق، ص71.

26 – السابق، ص72.

27 – ألم المسيح ردائي، ص23.

28 – خجلاً آتيك، ص34.

29 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص133.

30 – يُنظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص52.

31 – السمفونية العاشرة، ص31.

32 – النقد الأدبي الحديث، ص395.

33 – الهزار الشادي، ص287.

34 – سعاد، ص114.

35 – ليست الأرض لي، ص93.

36 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص306.

37 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص705.

38 – أمير الحب، ص23.

39 – السابق، ص77.

40 – الأغاريد والعناقيد، ص176.

41 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص89.

42 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص101.

43 – ضياع اليقين، ص13.

44 – ليست الأرض لي، ص83.

45 – ألم المسيح ردائي، ص15.

46 – صهيل الروح، ص33.

47 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.

48 – قصائد إلى الحبيب، ص12.

49 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص318.

50 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص159.

51 – صبوة وشباب، ص6.

52 – تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د. عبدالرحمن محمد الوصيفي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2008م، ص54.

53 – صبوة وشباب، ص9.

54 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص392.

55 – السابق، ج1، ص225.

56 – التصوير الشعري، ص209.

57 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص36.

58 – آية للصمت، ص64.

59 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص420.

60 – التصوير الشعري، ص218.

61 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص398.

62 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص89.

63 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص204.

64 – قصائد إلى الحبيب، ص22.

65 – ضياع اليقين، ص75.

66 – السابق، ص112.

67 – ليل طويل، ص55.

68 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص60 بتصرف.

69 – هنا همسات، ص19.

70 – لغة الشعر العربي الحديث، ص182.

71 – آية للصمت، ص37.

72 – أين قلبي، ص46.

73 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص130.

74 – الأغاريد والعناقيد، ص150.

❋ ❋ ❋

الفصل الرابع

الموسيقى والشكل الشعري

الحديث عن موسـيقى الشعر وأهميتها في بناء القصيدة العربية من المسـلمات التي احتشـد بها كثير من كتب النقد والدراسات الشعرية، إذ حظيت باهتمام واسع لدى الدارسين والنقاد، باعتبارها جزءاً أصيلاً في دراسـة الخطاب الشعري الذي يختار فيه الشاعر شـكلاً موسيقيّاً دون آخر، يضع فيه تجربته بما فيها من معانٍ وأحاسيس، وهي قبل ذلك تمثل فاصـلاً جوهريّاً بين هذا الجنس الإبداعـي وغيره من الأجناس الأدبية التي مهما توافر فيها بعض من عناصر النص الشعري كالصورة الفنية، والألفاظ الموحية، والتراكيب الإبداعية، فإن الإيقاع يبقى إحدى سمات الشعر الأساسية، بوصفه أحد القواسم المشتركة بين كل الأصوات التي عرفهـا الشـعر العربي منذ بدايـات تاريخه، فقبل أن يضـع الخليل بن أحمد أوزانه وبحوره كان الإيقاع هو السمة الجامعة بين تلك الأصوات جميعها، رغم تغير الألفاظ والتراكيب والصور والمعاني.

وتسعى الدراسة في هذا الجزء منها إلى رصد السمات الفنية للقصيدة الإماراتية في جانبها الموسيقي، فرصد هذا العنصر لدى شاعر أو طائفة من الشعراء ينتمون إلى اتجاه فني ما أو بيئة شعرية بعينها قد يظهر تكثيف إيقاعات وبناءات موسيقية تعبر في تكرارها عن سمة فنية تضاف إلى مكونات التجربة بأدواتها وموضوعاتها الشعرية.

– المطولات والمقطوعات:

لم يمل الشاعر الإماراتي في قصائده العمودية ذات الموضوع الوجداني إلى المطولات، حيث دارت في إطار عددي مألوف، تتراوح فيه القصيدة بين العشرة والعشرين بيتاً، وقد تزيد قليلاً ولكنها في الأعم الأغلب لا تتجاوز إطارها المألوف، حيث آثر الشاعر أن يفضي بأحاسيسه الذاتية في دفقات شعورية لا تعرف الإطالة.

أما القصائد الطوال التي شهدها ديوان الشعر الإماراتي فقد ارتبطت – في معظمها – بتوصيف وقائع تاريخية ومناسبات، أو بالحديث عن مؤسس الدولة وتاريخ نشأتها، بعيداً عن الاتجاه الغنائي، وهي أيضاً قصائد ليست بالكثيرة، حيث أتت متناثرة لدى البعض على قلة، كما في بعض قصائد أحمد المدني التي لم تبتعد عن شعر المناسبات وأحداث التاريخ، كقصيدته (شهيد الطف) التي كتبها في مقتل الإمام الحسين، وبلغت (95) بيتاً، وقصيدته (تحية وثناء) التي قالها ترحيباً بزيارة رئيس الجمهورية السودانية إلى دولة الإمارات، وقد بلغت (79) بيتاً، وتنضم إلى تلك المطولات قصيدته (حنين وأنين) التي كتبها في ذكرى الإسراء والمعراج، وقد بلغت (50) بيتاً.

ولحمد أبو شــهاب مطولة بلغت (100) بيــتٍ، بعنوان: (وقفات مع تاريخ دولة الإمارات) جاءت في ديوان منفصل يحمل اسمها، ويقترب من تلك المطولة قصيدة (شــيخ العرب) لمحمد بن حاضر، قالها مدحاً في مؤسس دولة الإمارات الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، واستعرض فيها مراحل هذا التأســيس وتحدياته، وقد زادت عن ســابقتها كثيراً، إذ بلغت (174) بيتاً.

أما العتيبة فبالرغم من غزارة إنتاجه الشعري فقد أتت تلك المطولات قليلة جداً في أعماله، حيث اعتمد على المقاطع الشعرية ذات الموضوع الواحد التي تأخذ ديواناً كاملاً، كما في أعماله: (ليل طويل، خماســيات إلى ســيدة المحبة، المســيرة)، ومن مطولاته (نهــج البردة) في ديوانه (للروح أجنحة) يحاكي فيها قصيــدة البوصيري، وتبلغ (210) أبياتٍ، وقصيدته (الأربعون) من ديوان (الرسالة الأخيرة)، وتبلغ (127) بيتاً، وقصيدتــه (ثورة الحجارة) من ديوان (ضياع اليقين) وتبلغ (62) بيتاً، وإن كان العتيبــة مــن القلائل الذين شــذوا عن قصــر مطولاتهم على التناول التاريخي وشــعر المناسبات وكتب في بعضها قصائد وجدانية، ينضم إليه – حسبما تسنى لي مطالعته من دواوين – علي الشعالي الذي كتب قصيدة وجدانية بعنوان (كابن المعري شأني) بلغت (90) بيتاً.

أما في المقطوعات الشــعرية التي لم تتجاوز ما يتحدد به مصطلح القصيدة من إطار عددي فقد مال الشعراء إلى التعبير فيها عن تجارب وجدانية تتشــكل فيها دفقات شــعورية لمشــهد أو موقف ذاتي ينفعل به الشــاعر، ولا ســيما لدى جيل الرواد كابن مصبــح، والعقيلي، وصقر القاسمي، وســلطان العويس الذي ظهر لديه ذلك بشكل أكثر وضوحاً، إذ تجــاوزت المقطوعات التي تتراوح بين البيت الواحد والســتة أبيات

أكثر من نصف عناوينه الشعرية، وهي مقطوعات يعبر الشاعر في معظمها عن لحظة وجدانية تلخص إحساساً ذاتيّاً لديه، كما في أحد أبياته الذي يقول فيه:[1]

حريتي هي أغلى ما أعيش به
إن لم تكن فحياتي كلها عبثُ

هذا البيت الذي عنونه الشاعر في ديوانه بـ (حريتي) هو دفقة شعورية يعبر بها عن معنى ذاتي خالص، تتداخل فيه إيحاءات كثيفة من المعاني، فالمعنى مفتوح أمام المتلقي لتفسير الحرية على أكثر من وجه: حرية العاشق، حرية الرأي، حرية التفكير، حرية الإبداع، وغيرها من معاني الحرية التي يحملها البيت، وفي كلّ فإن الحياة وفق أي تفسير هي مرادف ومساوٍ لتلك الحرية، ومن ثَمَّ فإن الشاعر حين يعمد إلى الاكتفاء بتلك الومضات الشعرية قد يحمّل أبياتاً قليلة لا تصل إلى مسمى القصيدة دلالات كثيفة يرى فيها كفايته التعبيرية.

ومن هذه النماذج بيتا ابن مصبح اللذان عبرا عن نظرة سوداوية يرى بها الناس لئاماً لا عهد لهم ولا ذمة، وهما يلخصان حالة نفسية قاتمة أفضت إلى الإحساس بهذا المعنى والتعبير عنه:[2]

ترفق يا فؤاد فلا ذمام
ولا عهد يدوم ولا سلام

لأني قد صحوت وبان عندي
بأن الناس أكثرهم لئام

البيتان يقدمان إحساساً وتدليلاً عليه في مناجاة ذاتية يستوفي معها

المتلقي مراد الشـاعر وعاطفته، وهذه الخاطرة الشـعرية وغيرها من شعر المقطوعات تحمل في وحدتها الشعورية تركيزاً على مشهد نفسي صـادق – وهو لا ينفي قطعاً الصدق عن قصائد المطولات – غالباً ما يكـون التعبير عنه بعيداً عـن التفصيلات، وإنما يختـزل فيها تجربته الشعرية، بتكثيف قد يؤدي كثيراً من الأحاسيس الوجدانية العميقة، فهو يعتمد على الفكرة والشعور المختزلين في أشطره.

أما في قصيدة التفعيلة فإن حرية السـطر الشعري – سواء في عدد التفعيـلات، أو في عـدد القوافي التي قد ينوع فيهـا دونما تقيد بروي، أو التزام بإطلاق أو تقييد – تترك أمام الشـاعر مسـاحة يستطيع معها الإطالة كيفما شاءت له قريحته الإبداعية.

وإذا كان لا يمكننا أن نضع وفق ضوابط معينة ما يتحدد به مصطلح القصيدة في هذا الشـكل الشـعري كما هو الحال في قصيدة الشطر فإن ما يمكن الإشـارة إليه أن قصائد هذا الشـكل في الشـعر الإماراتي قد تنوعـت في حيزها الكتابي، فهناك من تراوحت معظم قصائد السـطر لديـه بين الصفحة والثـلاث، كما لدى أحمد المدني، وسـلطان خليفة، وابن حاضر، وعبدالعزيز إسماعيل، وأحمد عبيد، وهدى الزرعونـي، وهنـاك من مالت قصائده إلى الإطالة كما لدى عارف الخاجة وظاعن شـاهين، وبعـض أعمال كريم معتوق، وبين هـذا وذاك نجد قصائد لا تتجاوز الخمسـة أسـطر كما في بعض قصائد ديوان (جبل الراهبات) لإبراهيـم محمد إبراهيم، وديوانه (ريشـة في الضبـاب) الذي أتت به قصائـد لا تضم أكثر من ثلاثة أسـطر، كعناوينه: (شـوق، اسـتفهام، وجود، فطنة، لسـت لغيرك، أحلى امرأة، زحـام، كلام)، بل ومنها ما لا يضم إلا سـطراً واحداً، كما في عنوانـه (حرمان)، وفي مقابل ذلك

نجد ديوانه (خروج من الحب.. دخول إلى الحب) الذي أتى في قصيدة واحـدة، ولكن ما يجمع بين هذه القصائـد كلها – على اختلاف حيزها واتجاه شـعرائها – غلبة النزعة الذاتية عليهـا بما يدخل معظم قصائد شعر التفعيلة لدى شعراء الإمارات في موضوعات القصيدة الوجدانية.

– الموسيقى والموضوع الشعري:

يشكل الإيقاع لدى بعض الاتجاهات النقدية إحدى أدوات التعبير عن العاطفة، فتفسـر الأوزان تفسـيراً يرتبط بالموضوع الشعري والأبعاد النفسية فيه، شأنها في ذلك شأن الألفاظ والتراكيب التي يحاول الشاعر فـي اختيارها أن تأتي متوافقة مـع موضوعه بما يضمن للنص تمكين غايته التأثيرية، وهو ما يجعل من التعرض لتلك العلاقة أكثر أهمية في دراسة موضوعات القصيدة الوجدانية.

فيذهب البعض إلى تناسـب أوزان دون أخرى مع عاطفة شـعرية بعينها في علاقة حتمية تشـكل لدى أصحابها إحدى المسلمات النقدية، ومراعـاة لذلـك فإنه على الشـاعر أن يختار وزناً يتناسـب مع طبيعة الانفعال الوجداني في القصيدة؛ ليضمن في إيقاعه تعبيراً عن عاطفته، وقدرة على إحـداث الأثر الانفعالي لدى المتلقي وتجاوبه مع التجربة، «وقد كان هذا الربط بين الوزن والغرض الشـعري قائماً على أسـاس أن كل وزن له إيقاعه الخاص المميز على السمع بما فيه من متحركات وسواكن»[3].

فإيقاع التفعيلات في حركاتها وسـواكنها وعددها في الأبحر يرتبط – وفقاً لهذا الرأي – بالباعث الوجداني الذي ينبغي أن يختار له الشاعر

إيقاعــاً يتفق مــع طبيعة هذا الانفعال الشــعوري، بل هنــاك من يضع للبحور الشــعرية تقسيماً موضوعيّاً، وفقاً لتلاؤم كل بحر مع ما يناسبه من عاطفة إنســانية يريد الشاعر التعبير عنها، وبذلك يكون الوزن في ذاتــه أحد معايير الحكم النقدي علــى العاطفة في النص؛ «ومن ثم فإنه علــى الناقــد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنــى والوزن لعله يجد في ذلك تناســباً يكســب النظم قوة وجمالاً، أو تجافياً يذهب بروعة الشــعر وحسنه»[4].

وفي مقابل هذا الرأي ذهب آخرون إلى أنه ليس ثمة أية علاقة بين الإيقاع الموســيقي في القصيدة وبين العاطفة فيها؛ إذ إن البحور تؤدي وظيفتهــا في اســتمالة المتلقي وإثارة انتباهه إذا مــا تحقق في القصيدة الصدق الشعوري، والوفاء بما تتطلبه طبيعة التجربة من أساليب لغوية فــي الألفــاظ والتراكيب، وليس بإيقــاع الأوزان وتفعيلاتها التي يتقلب فيها الشــاعر بين شــتى الموضوعات والأغراض الشــعرية، وهو ما يؤيده ديوان الشعر القديم الذي استخدم أعلامه ما شاع لديهم من أوزان شــعرية دون أن يتخيــروا وزنــاً لعاطفة بعينها، «فهــم كانوا يمدحون ويفاخــرون أو يتغزلــون فــي كل بحور الشــعر التي شــاعت عندهم، فالقدمــاء لم يتخيــروا وزناً خاصّاً لموضوع خــاص»[5]، وهو ما ينفي التلازم الفني بين العاطفة واختيار إيقاع القصيدة.

ومــع عدم إنكارنا أهمية الإيقاع الصوتــي في إضافة جماليات إلى النــص الشــعري، يحكمها قطعاً الــذوق الفني لدى المبــدع في التعبير عــن عاطفتــه، فإننا لا نتفــق قطعاً مــع اصطناع علاقــة حتمية يرى فيها أصحابها مقياســاً تبنى عليه دراســة القصيدة في جانبها الإيقاعي والموضوعــي كذلك، وإلا فــإن الحديث عن هذا الارتباط يعصف بكل

جماليـات القصائـد ذات الأغراض الشـعرية المتعددة التـي تنتقل من موضـوع إلى آخر بوزن واحد وقافية واحـدة كالمعلقات التي تعد من عيون الشعر العربي القديم، «فالشاعر يبدع في الوزن الواحد أكثر من غرض، ومهارته الفنية تتجلى في قوة الصياغة اللغوية، وعمق التعبير عـن عاطفته، أيّاً كان نوع هذه العاطفة، دون ارتباط ملزم بوزن معين من أوزان الشعر»[6].

كما أنها تعصف بجماليات القصيدة التي تقوم على مقاطع شـعرية تتغيـر فيها الأوزان والقوافي وتتحد فيها العاطفة، ويشـهد بذلك أيضاً واقع القصيدة الإماراتية التـي تقلبت بموضوعاتها الوجدانية في عديد من الأوزان الشعرية، بالإضافة إلى كل قصائد السطر التي قد لا يلتزم فيها الشـاعر ببحر واحد، كل ذلك يشـير إلى أنه من غير المناسب أن نجعـل الوزن مقياسـاً من مقاييس الحكم النقدي على عاطفة الشـاعر، وإنمـا على قدرته فـي تحقيق تفاعـل المتلقي مع النـص، باعتبار أن الإيقاع عنصر من عناصر الإثارة، وليس من عناصر تمكين المعنى.

ولعل من السـهل البحث عن تبرير يربط به كل ذي رأي بين وزن النـص والعاطفة فيه، فقد يرى البعض في الأبحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة انسـياباً للصوت الشعري يتناسب مع عاطفة لا يناسبها تقطع الصوت مع الأبحر ذات التفعيلات المختلفة.

والأمر ذاته يمكن أن يقال مع الأبحر التامة التي قد يرى فيها البعض ما يلائم العاطفة الحزينة؛ حتى يسـتطيع الشاعر أن يفرغ في تفعيلاتها أنينه ويبث شكواه وزفراته، بينما قد يضع آخرون تبريراً لتناسب مجزوء تلك الأبحر مع الموضوعات ذاتها بدعوى أن الشاعر يضيق صدره بما

يتراكم فيه من أحزان تتقطع معها الأنفاس في وثبات متلاحقة تناسبها تلك التفعيلات، وفي كلٍّ يبقى الأمر مجرد تبرير لا يحتكم لمنهج له ثوابته، كما هو واضح من النماذج المختلفة التي تعرضت لها الدراسة، حيث تقلب الشعراء في العاطفة الواحدة بين الأبحر ذات التفعيلات الواحدة المتكررة والأبحر ذات التفعيلات المختلفة كذلك، كما جمعوا أيضاً بين تام البحر ومجزوئه في موضوع شعري واحد.

وما قيل في الوزن يقال كذلك في القافية لدى من يربطون بين حرف الروي والعاطفة، فقصْر حروف بعينها على موضوعات شعرية هو من قبيل الأحكام النقدية المطلقة، وإلا فإنه يسقط من اعتبارات القصائد المُحْكَمة أية قصيدة تنتمي في بنائها الموسيقي إلى شعر المقاطع الذي تتغير فيه القافية مع كل مقطع رغم ما يجمع بينها من عاطفة واحدة، فضلاً عن قصائد التفعيلة التي قد تتغير معها القوافي بين ثلاثة أسطر شعرية.

إن الموسيقى الشعرية جزء من التعبير الوجداني الذي تقدم في إطاره التجربة، ولا يمكن أن نرهن نجاحها بحرف روي يختاره الشاعر نغمة يتردد فيها إحساسه، فرغم أن هناك من يربط بين روي الباء وبين موضوعات شعرية ليس من بينها الرثاء،[7] فإنه في إحدى قصائد العتيبة التي قالها في رثاء ابنته (بشاير) بعد أن قطفتها يد الموت أتى روي القصيدة بحرف الباء، دون أن نشعر بأي تنافر بين اختيار الباء روياً وبين تلك العاطفة المشحونة بأسى الفقد وتفجع المصيبة:[8]

بشاير كانت كزهرة فل

شذاها يضوع بأجمل طيبِ

وكـنـت إلـيـهـا أحــج بشوق
لأرتاح من طاحنات الحروبِ

وأنـسـى لديها جـراح فـؤادي
وكيد الأعادي وشوك الدروبِ

بشاير كانت ضياء الأماني
ونبض الأغاني فيا عين ذوبي

لــم تأخذ القافية دلالاتها الفنية من رويّها، وإنما مما تحمله إيحاءات الكلمــة وتوظيفها في التعبير عن الحالة الشــعورية التي يحملها النص إلــى المتلقــي، وهنــا تكمن مهارة الشــاعر حين يجمع فــي قوافيه بين كلمــات ذات معانٍ متباينة في دلالتها النفســية التــي تحكمها العاطفة، وهو ما يبرز جمالية التعبير بكلمات مثل: (عندليب، طيب، رحيب) في عاطفة الرثاء، إلى جانب المفردات التي تناســب تلك الأجواء النفســية مثل: (الشــحوب، الغروب، الكئيب)، فما يحكم اختيار الشــاعر هو ما تقدمه الكلمات في ســياق النص من إحداث الأثر النفســي، وليس إيقاع أصواتهــا مــا دام أنها ســلمت من أي تنافــر أو ثقل لفظــي يقطع على المتلقي معايشــة التجربة، ومن ثم كانت الموســيقى وســيلة من وسائل الاستمالة تختارها قريحة الشاعر دونما تحديد مسبق يقصر معه أوزاناً أو قوافي على موضوعات بعينها.

ـ تنوع الأشكال البنائية:

على الرغم من أن ما شهدته القصيدة الإماراتية من تنويع موسيقي لم يُدخل إلى أبنية الشــعر العربي جديداً عليها لم تعرفه، ولكنه يشير ـ

ونحن نتعرف إلى سماتها الفنية – إلى ملمح من ملامح تلك التجربة التي تنوعت أشكالها البنائية، وتفاوت حضورها من شكل إلى شكل ومن شاعر إلى شاعر، حتى وإن لم يتجاوز توظيف بعضها الخمس قصائد، ولكنه يومئ فنيّاً إلى جنوح ورغبة في توظيف الأدوات وتنويعها لدى شعراء هذا الاتجاه.

والشاعر الإماراتي – كغيره من شعراء القصيدة العربية – استجاب لدعوات التجديد التي شهدها بناء القصيدة العربية وموسيقاها – كما أشرنا إلى ذلك آنفاً – فبدأ بالشكل العمودي الموروث، ثم قصيدة التفعيلة التي وجدت إقبالاً من شعراء كثيرين جمعوا بينها وبين أوزان الخليل، ثم قصيدة النثر التي عرفت طريقها إلى ساحة الإبداع الإماراتي، ولكنها لم تستطع – كثرة أصواتها – أن تحقق تفاعلاً لدى المتلقي يثبت نجاحها.

وظل هذان الشكلان الشعريان – العمودي والتفعيلة – يشكلان الوجه الإبداعي الأبرز للقصيدة، ولم يكن حضور قصيدة النثر في نصوص فنية أو دراسات بحثية لدى أنصار هذا الاتجاه سبيلاً لمغالبة هذين الشكلين، وهو ما يمكن الوقوف عليه بوضوح من خلال رصد سريع لمسار تلك الحركة الشعرية منذ بداياتها، فباستثناء الرواد الذين تشكلت على أيديهم بداية التجربة سنجد أن معظم التجارب – بما فيها الأصوات الجديدة – قد تقلب إبداعها بين قصيدتي الشطر والسطر، بعدما زاحمت التفعيلةُ البناء العمودي، خرج عن ذلك أصوات قليلة جداً حافظت على البناء الموروث، فكتبت به دون غيره.

وحفاظ الشاعر الإماراتي – بما في ذلك جيل الشباب – على نمط

البيت الشــعري في القصيدة العمودية والتزامه بموســيقاه رغم تيارات التجديد التي تبعت جيل الرواد وجنوح البعض إلى مســايرتها يؤكد أنه لا يزال يرى في هذا البناء الموســيقي دليــلاً مهمّاً على إثبات الموهبة الفنية في هذا الجنس من الإبداع، من خلال القدرة على قرض الشــعر وفق أوزان الخليل التي تمثل جزءاً من إرثه الثقافي وهويته الإبداعية، إلــى جانب يقينه بأن القارئ العربي لايــزال يرتبط وجدانيّاً بإيقاع هذا البناء رغم كل مظاهر التجديد التي نالت من قواعد الشــعر العربي في إيقاعه الموروث؛ ولعل ذلك ما يفسر حرص أحدهم على إبراز انتمائه الفني إلى هذا الشكل من خلال كتابة عدة أبيات من البناء العمودي على الغـلاف الأخير لديوانٍ جاءت جلُّ قصائده من شــعر التفعيلة، فقد أتى غلاف (صــلاة العيد والتعب) لعارف الخاجــة يحمل جزءاً من إحدى قصائده العمودية التي ضمنها الديوان، رغم أنه لم يأت من هذا الشكل إلا قصيدتان من تســع قصائد هي مجموع الديوان، بل إنه في الغلاف الأخيــر بديوانــه (علي بن المســك التهامي يفاجئ قاتليــه) أتى ببعض أبيات من الشــكل العمودي لم يتضمنها الديوان مطلقاً، إذ أتت قصائده جميعها من موسيقى السطر.

ولعل ما يشــير بوضوح إلى ارتباط شعراء الإمارات بإيقاع البيت الشــعري وحضوره في مســار تلك الحركة الإبداعية أن الشاعر أحمد المدنــي رائد قصيــدة التفعيلة في الشــعر الإماراتي لــم يتخلَّ عن هذا البناء، إذ أتى منوعاً في أشــكاله البنائية، بل إنه من الشعراء المكثرين من هذا النمط، ولا ســيما في ديوانه الأخير (قصائد ضائعة) الذي كثر فيه هذا البناء بشكل واضح.

وبطبيعــة الحال فــإن هناك تفاوتاً بين الشــعراء – ممن لم يختاروا

قالباً شعريّاً واحداً – من حيث تكثيف شكل دون آخر في تقديم تجاربهم، ففي حين نجد شعراء غلبت على إبداعاتهم القصيدة العمودية بتنويعاتها الموسـيقية المختلفة، كأحمد المدني، وأحمد عبيد، وسيف المري، نجد لدى آخرين تكثيفاً واضحـاً لقصيدة التفعيلة، كعارف الخاجة، وظاعن شاهين، وإبراهيم محمد إبراهيم، وبين هذين الفريقين نطالع فريقاً ثالثاً قـد راوح فـي تجاربه بين الشـكلين دونما انحياز كبيـر لأحدهما على الآخر، كما لدى سلطان خليفة، وكريم معتوق، وعبدالعزيز إسماعيل.

وقد شكل الشعر المقطعي جزءاً أساسيّاً من تجربة الشعر الإماراتي منذ بداياته الأولى، فبعد سـالم العويس الذي التزم بالشكل العمودي في أعماله كاملة أخذ شـعراء جماعة الحيرة ومن بعدهم في تلبية دعوات التجديد الموسيقي في التعبير عن نوازعهم الذاتية، «فكان من الطبيعي أن ينشـد الشعراء بعض الأطر التي تناسـب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصري للشـعر والفن، فبدؤوا يتجهون إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج في الشعر العربي القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط»[9].

ومـن الأشـكال البنائيـة التي شـكلت حضوراً بعض الشـيء لدى شـعراء الوجدانية الشـعر المقطعي القائم على مثلثات تتحد القافية في كل ثلاثة أبيات، وهو ما يخرجه من اصطلاح المشطر الذي يُنظر فيه إلى الشطر، فتأخذ كل ثلاثة أشطر مقطعاً مستقلاً.

وقد نوَّع الشـعراء في موسـيقى هذا الشـكل، فهناك مـن وحّد بين أضرب كل مقطع شـعري بقافية واحدة، كمـا لدى المدني في قصيدته (رنين الهوى) التي أتت في سبعة مقاطع:[10]

دنيـــاي لـــو أنـــت تعلمْ	بـــلا رؤىً وطيـــوفِ
أعيشـــها ليـــل معـــدمْ	مضيعـــاً فـــي كهـــوفِ
جرح أنا.. أنت بلســمْ	لمدنـــف وشـــغوفِ
أتدري.. يا نبع شوقي	أنـــي انبثـــاق غرامكْ
يدور في الكون عشقي	لكـــن بنـــور هيامـــكْ
ما اعتاد غيرك ودقي	ينصبُّ راحـــاً بجامكْ

ومـــن قصائد هذا الشـــكل (لعبة الحب) لســـلطان خليفـــة من ديوانه (وحـــي الزهور)، وقد أتت في ســـتة مقاطـــع، راوح فيها بين الإطلاق والتقييد، كما نوَّع في موســـيقى هذا الشـــكل بقصائـــد أخرى من خلال إضافة شطر يربط بين مقاطع القصيدة، ويشترك في قافية مستقلة، كما في قصيدته (وارقبيني):[11]

أنـــــتِ يـــا حـلـوتـــي	وهـــــنـــــا فـرحـتـــي
والـــــهـــــوى عـنـدنـــا	سلوتي فـــي الوجود
والـمـنـــى والـسـعـــود	والـــغـنـــا والـنـشـيـــد
حـيـــث سـرنـــا نـــراه	كـــم عـــدونـــا مـعـــاً
ودَنَـــــــــا حـلـمـنـــا	وارتـــخـــى شـــدونـــا
فـــي سنـــاء الـغـــروب	والـــشـــذا يستطيب
بـنـسـيـــم الـهـبـــوب	وارتـشـفـنـــا شـــذاه

وكتب معتوق ديواناً كاملاً من الشعر المقطعي القائم على تلك المثلثات، فأتت قصيدته (سوانح) التي أخذ الديوان عنوانها في سبعة وثمانين مقطعاً، وقصيدته (سأنسى) في أحد عشر مقطعاً، وقصيدة (لأني لم أجد أحداً) التي أتت في سبعة مقاطع، وجاءت قصيدته الأخيرة (أخذت الريح من يدها) في خمسة عشر مقطعاً، ويجمع بين مقاطع الديوان جميعها التأمل الوجداني والتعبير عن ومضات شعورية كاشفة عن معانٍ وهموم ذاتية، فنقرأ له من أولى قصائد هذا الديوان يقول:[12]

تُرى هل تعرف الأحزانُ
أنـي مـن رعـايـاهـا

وأنـي فـي مقام الحصر
سـرد فـي بـقـايـاهـا

ولـيـس تـعـلـقـي بـالآهِ
إلا مـن حـكـايـاهـا

تُـرى لـو كـان لـي منفى
أكـنـتُ أعـيـره حـرفـي

ولا أبـكـي لـفـقـد الـدارِ
حـيـن بـكـاؤهـا يشفي

أم أنـي حين يعبث بي
سـأصـرخ هـا هـنـا يكفي

ويأتي اختيار معتوق هذا الشكل؛ للتنقل بين عديد من المعاني الوجدانية في القصيدة الواحدة، كما في ديوانه (سوانح) الذي يجمع

بيــن التأمل فــي ثنائية الحياة والموت، ومشــاعر الحنين إلى الماضي، وأوجــاع الــذات، والاغتراب، وتأمــلات الليل، وغيرهــا من نزعات الأحاســيس الإنسانية التي تشــف عن شعور وجداني مرهف تفيض به قصائد الديوان؛ ولذلك فإن هذا الشكل كغيره من الأشكال الشعرية يقوم على التنويع الموســيقي الذي يسمح للشاعر بالانتقال بين المعاني دون تقيــد بقافية موحدة على مــدار القصيدة، ودون الخروج في الوقت ذاته عن إطار الشكل العمودي الموروث.

وقــد تناثرت لــدى آخرين قصائد من هذا الشــكل البنائي، كما لدى عبدالعزيز إسماعيل، وعبدالرحمن كلنتر، وهند القاسمي.

ويعد شــعر المربعات أكثر الأشــكال الموسيقية حضوراً في ديوان الشعر الإماراتي من حيث تنوع القافية، ويقصد به: «ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر، ويراعي الشاعر في هذه الأشطر الأربعة نظاماً ما للقافية»[13].

وتنوع هذا الشكل في أنماط بنائه الموسيقي، أولها ما يكون فيه لكل أربعة أشــطر كما لدى ســلطان خليفة في قصيدته (ســأكتب عنك) في ديوانه (وحي الزهور)، وجعل عنوانها لازمة يستهل بها أكثر مقاطعه التــي أتت تنويعاً يجســد بعضاً مــن ملامح عاطفته التي اســتغرق في التعبير عنها، فكانت لازمته تأكيداً على مشــاعر ارتضى بها حبه رغم ما يلاقي فيه من ســهاد وتألم ومعانــاة، وكأن كل كتابة جديدة تأتي في مطلع مقاطعه هي قصة تحكي عشــقه الذي يأبى إلا أن يحيا معه حتى ولو بين ذكريات ســطوره، كما أن لازمتــه تأتي تصديراً يضع تبريراً لبعض ما تحمله أشطره:[14]

سـأكـتـب حـتـى يـمـل الـقـلـمْ

وأبـــذل حـتـى يـضـج الألـــمْ

مـــدادي شـآبـيـب هـذا الـنـدمْ

وقـوتـي سـهـاد بـه أضـطـرمْ

سـأكـتـب عـنـك وعـن قصتي

وأدفـــع بـالـيـأس والـفـرحـةِ

وأبـــذل مـا حـل فـي مهجتي

سـطـور اشـتـيـاق بـكـراسـتـي

وجـاءت مربعات شـهاب غانم فـي قصيدته (الأحـلام الخائنة) – يتكون كل مقطع من أربعة أبيات من مجزوء الكامل – مرتبطة برابط شـعوري واحد يعبر عنـه عنوانها، وهو التأمـل الوجداني في حياته، فتنقّل الشـاعر في مقاطعه بين مشـاعر البؤس، والرغبة في الخلاص من حياة أضحت تضيق بها نفســه، والتعبير عن ضعفه الإنسـاني أمام مشاعر سلبية خلفتها خيبة الرجاء، وذبول الأمل بين عينيه بعد أن نالت من نفسه أحلام خائنة:[15]

إني أحدق في الظلام ولا بصيص من بعيدْ

فأظل أنتظر الحياة تقلّني أنـى تريدْ

فمتى ستغرب خيبة الآمال والليل المديدْ

فالصبر مهما طال ليس وراءه إلا المزيدْ

ولطالما كافحت في الدنيا بعزم كالنصالِ

وجهلت أن المرء أضعف من مجالدة الليالي

وأفقت يوماً رحت أردي فيه أحلامي الخوالي

كانت حبيباً خانني بعد احتراقي للوصالِ

وكتبت رهف المبارك في ديوانها (عندما يشف اللازورد) قصيدتها (غوايات)، أعطت كل مقطع رباعي عنواناً مستقلاً، اشترك في الدلالة الوجدانية لعنوان القصيدة.

ومن أشـكال المربعات التي عرفها الشـعر الإماراتي اتفاق الثلاثة الأشـطر الأُول من المقطع في قافية، بينما يأتي الشـطر الرابع بقافية مختلفة تشترك في المقاطع جميعها، ومن نماذجه قصيدة (البق) لخلفان بـن مصبح الذي عبَّر فيها عن معانٍ إنسـانية تتخطى توصيف معاناته في ليلته مع حشـرة تؤرق فراشـه إلى إسـقاطات عميقـة في تصوير الضعف الإنساني في مقابل شعور البعض بأحاسيس التجبر، وأتت تلك القصيدة في عشرين مقطعاً، نقرأ له فيها:[16]

أيـهـا الـشـريـر والـشـر المقيمْ

ما الذي أغـراك بالجسم السقيمْ

أفـلا يممت أصـحـاب النعيمْ

من تربوا كالخراف النائماتِ

ذاك من يغنيك عن هذي الدما

وهو صافٍ لم يكدره ظما

لم يلاقِ العيش إلا أنعما

فاخترق منهم جلود السائماتِ

وفي أحد مقاطعه جعل القاسمي كل مقطع يتكون من أربعة أبيات أتت من مجزوء الوافر، ثم وضع لازمة تستثير في محبوبته أحاسيس الذكرى، وتستحضر صوراً من ماضٍ يعيده إلى حيث مراتع الهوى، فيمضي بأسلوب الشرط الخبري في مقاطعه لينتهي مع كل مقطع منها بأسلوب إنشائي يثير مواجع الذكرى ولذتها في آنٍ واحد:(17)

إذا ما غرد البلبلُ في روض من الزهرِ

وناجى روحك بألحان من السحرِ

ولفّتكِ النسيمات بأردانٍ من العطرِ

تُسر لك الهوى المشبوبَ من قلبي ومن شعري

هنالك فاذكري حبي..

إذا طافت بك الأحلام من شرق ومن غربِ

وتاقت روحك الظمأى إلى عش من الحبِ

بعيد عن عيون الناس قد زخرف بالعشبِ

تسامرك النجوم الزهر فيه بالهوى العذبِ

هــــنـــــالـــك فــــــاذكـــــــري حـــبــــي..

وجمــع كلنتر في قصيدته (دعوني أحترق) من ديوان (عندما يبكي الرجل) بين قوافيه أشطره بلازمة، ولكنه غيّر قافية الشطر الرابع مع كل مقطع من مقاطعه الستة.

أما المدني فقد نوَّع في مربعاته باشــتراك الأول والثالث في قافية، والثانــي والرابــع في قافية أخرى، وتكرر هذا الشــكل في أعماله غير مرة، كما في (حبة الشاطئ) التي أتت في ثلاثة عشر مقطعاً، و(أنشودة حالم) التي أتت في ستة مقاطع[18]، وفي (الغد المنتظر) التي وردت في أربعة مقاطع من مجزوء الرمل، يقول فيها:[19]

لا تطل نوحك يا قلبي في ليل القنوط

سوف ينزاح ستار الليل عن خضر المغاني

وأراني في ضياء الغد أجري في الشطوط

أنشد الأحـبـاب مـن فني ألـحـان الأماني

لــم أزل يــا ربـــي ولـكـنــي سـأمـضـي

في طريق الشوق والملح يشد العزم قصدي

لغد يولد في يقظتي الحيرى وغمضي

مـلء قلبي قـوة الطود وإصــرار التحدي

وقد مثَّل شــعر المربعــات حضوراً لدى آخرين – ســواء اعتمدوا فــي بناء مربعاتهم على الشــطر أو الســطر – فكتب به شــهاب غانم،

وأحمد عبيد، وهند القاسمي، وعارف الخاجة الذي وضع ديوانه (من المعسكر) في أربعين مقطعاً اعتمد فيها على البيت لا الشطر، مع الالتزام بالتصريع في كل مقاطعه التي أخذ كل مقطع منها عنواناً منفصلاً، وتنقل بين أفكار ومشاهد عدة، جميع بينها همٌّ وجداني واحد، واختتم ديوانه بقصيدته (في رثاء الدم) التي بلغت اثنين وعشرين بيتاً.

ومن الأشكال التي تنوعت فيها القوافي المخمسات، وقد أتى منها ما يشترك فيه الأشطر الأربعة الأُولى في قافية، والخامس من قافية أخرى تشترك في القصيدة كلها، كما في قصيدة (الأرض السليبة) لصقر القاسمي الذي جعلها في ثلاثة مقاطع، أتت كلمة (السلبية) – ما بين التعريف والتنكير – لازمة أنهى بها شطره الخامس من كل مقطع، لتكون محوراً تبنى عليه القصيدة بدءاً من عنوانها، تعبيراً عن المضمون العام، فيقول من مجزوء بحر الكامل:[20]

لا لستِ وحدك في النضالِ ولستِ وحدك في المصيبةْ

إن دنَّسَ الأنذال أرضك وهي طاهرة حبيبةْ

ومشت تدوس على جباه العز أقدام غريبةْ

فالطامعون القاصرون لضعفهم كنتِ الضريبةْ

هم أسلموكِ فكنت وا أسفا فلسطينَ السليبةْ

لو أنهم عرفوا انتفاضة شعبك الحر الأبي

أو لعنة راحت تلاحق كل جبار عتي

ما أسلموك فعشتِ ضائعة على الدرب القصي

أودى بك الطمع الرهيب ودُنِستْ أرضُ النبي

لا لست وحدك في المصاب فكلها أرضٌ سليبة

وكتب بهذا الشكل سلطان خليفة قصيدته (إلى متكبرة)، أتى الشطر الخامس مشتركاً في رويٍّ واحد[21]، أما شهاب غانم فجعل قصيدته (كيف أشدو) في مخمسات اتفقت أشطر كل مقطع في قافية واحدة [22]، وجعل العتيبة تقسيم مقاطع ديوانه (خماسيات إلى سيدة المحبة) في (130) مقطعاً مقسمة في خمسة أبيات، ويستقل كل مقطع فيها بقافيته.

ومن صور التنويع في قوافي قصائد هذا الاتجاه المسدسات الشعرية، كما لدى العتيبة في ديوانه (ليل طويل) الذي تضمن (45) مقطعاً استقل كل واحد منها بقافيته، وأتت قصيدة (سهاد) لشهاب غانم في مقطعين، يتكون كل مقطع من ستة أبيات.

وقد عرفت القصيدة الوجدانية فن الموشحات مع العتيبة الذي أفرد له ديواناً كاملاً، أورد فيه تسعاً وعشرين موشحة، أخذت كل واحدة عنواناً، منها: الغرام، الألم، الغرباء، الصمت، الحنين، العتاب، الوداع، وقد سمح للعتيبة بهذا التنويع غزارة نتاجه، وميوله مع ذلك إلى توظيف قوالب التراث الشعري في التعبير عن معانيه الذاتية، والاتكاء على جماليات أوزان هذا التراث في تجاربه، وهو ما أشار إليه في مقدمة ديوانه: «إذا كان شعراء الأندلس قد صبوا أمواه قلوبهم وأحاسيسهم في موشحاتهم لتروي الوجدان الجمالي للمتلقي العربي في مختلف العصور، فقد سعدت بأن أكون قد صببت في حدائق التوشيح عصارة من ماء قلبي المثقل بهموم النفس والفكر والوطن الكبير».

كما عرفت القصيدة الإماراتية – على نُدرة أيضاً – شعر المزدوج الـذي يلتزم الشـاعر بالتصريع في أبيـات القصيدة جميعهـا، وتتغير القافية مع كل بيت فيها، ولم يقع تحت أيدينا من هذا الشكل غير قصيدة (صراع مع الدهر) لسـيف المري، نوع فيها بين قوافي أبياتها التسـعة عشر:[23]

حـرك الـدهـر ليله والنهارا
فارِو عني فالعمر ولّى وسارا

وأغـثـنـي بـشـربـة مـن حميا
علّ من مات حين يشرب يحيا

من دنان الشوق الذي لا يريمُ
فهو فـي مهجتي مقيم مقيمُ

ولعل عدم إقبال شـعراء الإمارات على هذا الشـكل أنهم لم يجنحوا إلى الشعر الذي يكثر فيه المزدوج، فهو يناسب الشعر التعليمي وشعر النظـم في مسـائل العلوم، والقصـص الطويلة والحكـم والأمثال، بما توفـره حريـة التنقل بين القوافي من سـعة أمام الشـاعر أو الناظم في الإطالـة التي تحتاج إليها تلك القصائد، ولذلك اسـتغله البعض في نظم أناشيد الأطفال[24].

وقد يضاف إلى ذلك اقتراب هذا الشـكل الشـعري من بنية الشـعر المرسل الذي لم يرد في دواوين أي منهم، إذ يشترك هذان الشكلان في تغير القافية مع كل بيت، وإن اختلفا في الالتزام بالتصريع.

ـ المزج بين العمودي والتفعيلة:

مثلما جمع بعض الشــعراء بين شــكلي القصيدة العمودية والتفعيلة فــي كثير من مجموعاتهم، فقد جمع البعض كذلــك بينهما في القصيدة الواحــدة، بتوظيف فني قــد يتعلق في بعض نماذج هــذا المزج برؤية الشــاعر في تقديم المضمون، «فالشــاعر أحيانــاً يحس أن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر، بينما يلائم بعضها الآخر الشــكل المــوروث، وخصوصاً تلك القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار والصراع بين صوتين»[25].

ومــن الشــعراء الذين تكرر لديهم هذا المزج عــارف الخاجة، ففي ديوانه (صلاة العيد والتعب) الذي أتى كله من التفعيلة باستثناء قصيدتين اختتم بهما الديوان، مزج في قصيدته (ألق الطقوس) العمودي والتفعيلة غير مرة، فبدأ بأسطره الشعرية في حديث إلى الأرض التي رمز إليها بامرأة (علياء) يفضي فيها بعشقه ووهج الحب وصبابته، ثم يدخل إلى مسار قصيدة السطر صوتٌ شعريٌّ آخر:[26]

دار فوق رؤاك قلبي

قُبْلتين على شفاه الأرضِ

تُشعلُ في شفاه الناس حبي

ثم تكتب: إنِّهم..

ولقد تنادينا فهل كنا القمر

أم كان يضحك من توهجنا القدرْ

أواه ما بيني وبين أحبتي

وطن تغرَّب في جوازات السفرْ

وحدي..

وتستشرين في جسدي

سيولاً من رحيق مفاتن الدنيا

وتستشرين في خَلَدي

سنابلَ من رياض الغيب.

ووظف الشاعر علامات الترقيم في هذا الحوار بشكل فني أسهم في أداء المغزى من هذا المزج، فتشير النقطتان الرأسيتان بعد مقول القول المؤكد بأداة التوكيد (إن) إلى أن ثمة كلاماً محذوفاً، يسمح للقارئ بتأويل خطاب ما هو مسكوت عنه، ثم يعود صوت الشاعر في التعبير عن القهر الذي يعانيه في عشق محبوبته، وفي كل مرة يتكرر هذا المزج بين شكلي القصيدة تأتي علامة الحذف لتفتح النص على تأويل المسكوت عنه مكان هاتين النقطتين بدلالات السياق في القصيدة، بين توكيد في: «إنهم.. » حذف مؤكده، وبين نداء حذف مناداه في: «هل تدرين يا..»، وبين استدراك حذف مستدركَه، وهو ما اختتم به الشاعر قصيدته، قائلاً:[27]

من تشدق بالأمان

ومن تفيأ بالزمان

ومن.. ؟؟

صحونا مثلهم بين الخمائل

والعصافير التي ما فارقتنا

وانتظرنا ناقة الله التي

يوماً إلى كفّ النوازع ودَّعتنا

وانتظرنا في جدائلكِ الهوى

لكنهم..

قـرأوك ما قـرأوا ترانيم المطرْ
واستبدلوا ما استبدلوا غير الصورْ

علياء فيك الوجد يبدأ ها هنا
ليناول العشاقَ آيـاتِ الـحَـوَرْ

وقد تكرر هذا المزج بين شـكلي القصيدة لدى الخاجة في قصيدته (النهر المتجمد) من ديوان (بيروت وجمرة العقبة) أربع مرات، ولكنه لم يوحد بين قوافي أبياته المضمنة داخل أسـطره كما فعل في قصيدته السابقة.

وأتى هذا التداخل لدى ظاعن شـاهين في قصيدته (رسـالة متأخرة إلى سـالم العويـس) التي وظّف فيها اسـتدعاء شـخصية العويس في التغني بهموم الذات العربية، فانطلق من صوت المخاطِب، إلى صوت الحديث عن الذات على لسان العويس:[28]

وأنت تسرج في يديكَ

قوافل الشعراءِ

تنتخب الغرامْ

وتقرأ العشق الأخيرْ

وترتمي في سحر صوتكِ

هائماً نحو الغناءْ

أجــنٌّ وبـعـض الجنون نقاءُ
وأبكي لكي يستطيب الصفاءُ

وأجعل نفسي تجوب الحدودَ
لتومض دربَ هواها ضياءُ

وأفـرش صدري لكل البروقِ
لينبت حـلـمَ رؤاه الـسـمـاءُ

أغني لأن الـعـذاب اشتعالٌ
ونـصـف الـغـنـاء لدينا بكاءُ

ويجيء صوتك

وبين عشقك والمسير

وصوت ناصر في فؤادك

يصطفيك

انظر أمامك

واستمد النور

لا تنظر وراءك

فالظلال تريد هذا اليوم

أن تغدو أمامك..

تشتريك!!

أتى التداخل بين الصوتين بامتزاج شــكلي البناء في القصيدة، وفي اختيار البناء العمودي لصوت العويس الذي لم يكتب إلا به هو استدعاء لإطار فني يتفق مع شخصية العويس الإبداعية، وقد تكرر هذا التداخل في القصيدة مرة أخرى، أســند فيها الشــاعر إلى العويس حديثاً يختفي وراءه ليســتنطقه بتوصيف الواقع العربــيِّ وبنيه من خلال هذا المزج بين شكلي القصيدة.

وعلــى الرغم مــن هذه النمــاذج التي يبــدو فيها بوضــوح تداخل الأصــوات فــي القصيدة، فإن هنــاك نماذج أخرى أتــى فيها مزج بين العمــودي والتفعيلــة دون أن نلمح هــذا التداخل، ففــي قصيدة الخاجة (النهــر المتجمد) رغم تكرار هذا المزج أربــع مرات بها، فإنه لم يرد هذا التداخل إلا مرة واحدة فقط، وهو ما يشير إلى أن المزج بين شكلي القصيدة لا يأتي على إطلاقه لتداخل أكثر من صوت في القصيدة، فقد يقف وراءه حاجة الشــاعر إلى تنويع صيغ الخطاب في صوت شعريٍّ واحــدٍ بالتفات فني مقصود، وهو ما نجده بوضوح لدى ابن حاضر في قصيدتــه (ماذا تريــد) التي يبكي فيها الأمس الــذي نضبت معه ينابيع المنــى، وذبلت زهرة الحياة، وقد انتقل الشــاعر من خطاب الآخر إلى

الحديث عن الذات والتغني بها، فاستهل القصيدة قائلاً:(29)

هذا خيالك مجدب، ماذا تريد من الخيال؟

هذي ربوعك بلقع، خلف السراب تخالها روضاً نضيرْ

لا ديمة تقضي لبانة دارس فيها ولا مهوى غديرْ

يا صاحبي ماذا تريدْ؟

أهو السرابْ؟

حسبته يمّاً عبابْ؟

ويمضي الشاعر في هذا الخطاب الذي يقدم من خلاله إحساسه الذاتي بتلك المعاني التي يرى فيها الحياة قِفاراً وأطلالاً نسجتها ريح أسكتت في الكون كل مباهجه، ورغم أننا نسمع عبر أسطر الشاعر صوته الخاص الذي يخفى وراءه نبرة الخطاب إلى الآخر، فإنه انتقل إلى حديث مباشر عن الذات في عدة أبيات اختار لها الشكل العمودي؛ ليبث فيه قلقاً وجوديّاً لم يبتعد في بثِّه – عبر القصيدة كلها – عن نزوعه إلى اللجوء إلى الطبيعة في إسقاط مشاعره:(30)

والدهر يضحك ساخراً من عيشنا
فتنالنا من ضحكه الآلامُ

تجري بنا حقب الزمان سريعة
حيث الزوال يلفه الإبهامُ

وفي قصيدته (نسب الحروف) ضمّن معتوق ثلاثة أبيات في

سياق أسـطره دون تداخل صوته مع صوت افتراضيٍّ آخر داخل بنية القصيدة، حيث يلتفت من التعبير عن نزعة إنسانية مجردة – يعبر فيها عن لازمة الشعر والشاعر التي نلمحها بصورة لافتة في أعماله – إلى الحديث عن ذاته في صورة مباشرة، ثم يعود إلى السطر الشعري بنبرة ذاتية لم تنقطع، وكأنما أتى امتزاج الشـكلين جمعاً لكل أدوات الشـعر الذي يتغنى به، ويفرغ في إطاره محبته:[31]

والناس يقتلها الغرور وتنتهي

والشاعر الحرُّ الأبيُّ أراه يقتله التواضعْ

صدري ملاذ العاشقين محبة

وقصيدة حبلى بقافية الغمامْ

لم أسأل الأضلاع عمن غادروا

لم أستشر غير امتدادات الركامْ

ما كنتُ آخر من يقول مهابة

للشعر في زمن تزين بالحطامْ

ما كنتُ، لكني أحاول أن أشد الأمسَ

متشحاً بقدرة عاشق قهرته كوكبة اللئامْ

فيعود أمسٌ رائعٌ

فلتخلعوا النعلين في بوابة القلبِ

ادخلوني في سلامْ

ولشهاب غانم قصيدة بعنوان (رسالة عاجلة إلى المجاهدين) مزج فيها بين شكلي القصيدة العمودي والتفعيلة، ونجد لدى شيخة المطيري في قصيدتها (وجودك يعدل الدنيا) مزجاً بينهما، أتى بصوت وجداني صافٍ.

- توظيف الموسيقى الداخلية:

يعتمد الشعر في مجمله على توفير إيقاع داخلي نلمسه في اختيار الشاعر لمفرداته وصوره التي تتناسب مع التجربة، وتهيئ للمتلقي الانفعال بها، ولا سيما في موضوعات القصيدة الوجدانية التي تتشكل في أولى عناصرها من قوة العاطفة التي تستمدها من التعبير عن الذات بانفعال صادق يستثير بعفويته الخالية من أي تصنع أو تكلف إحساسَ المتلقي، ومعايشته أجواء تلك التجربة التي يطرب لها، إما لبعدها الإنساني الذي يتمثل في طبيعة موضوعات القصيدة الوجدانية، وإما أنه يرى في ملامح تلك التجربة عاطفة مماثلة لديه.

وتأتي عناصر هذا الإيقاع الداخلي في توظيف بعض المحسنات التي تقدم بإيقاعها دلالة ترتبط بالمعنى، كما في بنية التقابل التي كانت جزءاً من إحداث المفارقة اللفظية التي تتخطى وظيفتها في النص دور المحسّن البديعي، بإدهاش يأخذ المتلقي إلى الوقوف على ما وراء الجمع بين المتناقضات في إطار واحد، وإلى جانب ذلك أتت بنية التكرار في مستويات مختلفة، أضافت إلى النص نغماً موسيقيّاً، فضلاً عن دورها في تكثيف الشعور في معنى ما.

ويرتبط الحديث عن تلك الموسيقى بالتصريع، وإن كان من الطبعي أن يأتي في القصيدة الإماراتية ضمن إطار الشكل العمودي الموروث

الــذي يتفاوت فيه التزام الشــعراء بتصريع قصائدهــم، ومن ثمَّ فإنه لا يشــكل في رصده ظاهرة لافتة تمثل خصوصية لديهم، إذ يجري الأمر في ذلك على ما جرت عليه القصيدة العربية، فرغم التزامهم في أغلب أعمالهــم بالتصريع، فإن هنــاك خروجاً على هذا الالتزام، على تفاوت بينهــم، بدءاً من ســالم العويس، وانتهاءً بالأصوات الشــعرية الشــابة، يخرج عن هذا القياس أبو شهاب في مختاراته التي جُمعت في الهزار الشادي، ومطولته عن الإمارات التي جمعت في ديوان مستقل، إذ أتت جميع قصائده ملتزمة بالتصريع، أما دون ذلك فليس هناك من التزم به بشكل مطلق، ولكنه يبقى السمة الغالبة في قصائدهم.

أما حســن التقسيم فقد أتى ترنيماً موسيقيّاً يشتق توظيف إيقاعه من طبيعة الدفقة الشــعورية التي يعبر عنها البيت، فتأتي الألفاظ في تناغم فني وتداعٍ مع إحساس ينساب في بنية البيت، فنقرأ لشهاب غانم تنويع صوره بإيقاع التقسيم قائلاً:[32]

لمن عينه ريمٌ ومَن جيده رشاً
ومـن خـدّه كالبارق المتبسِّمِ

ومـن ثغره درٌّ ومـن قَـدُّه إذا
تمايل كالغصن الرطيب المنعَّمِ

فإيقــاع هذا التقســيم الصادر عــن «تجزئة البيت بحســب مواقف اللســان»[33]، إلــى صور متتابعة، يســتوقف المتلقي أمــام مظاهر هذا الحســن؛ ليتأمل هذا التتابع بما فيــه من معانٍ تتداعى بإيقاعها في ذهن المتلقي، وهو ما وظفه العبودي في قصيدته (نهاية)، حيث نوّع بإيقاع التقسيم في هذا التصور الوجداني قائلاً:[34]

فصرتِ الزمانَ وبُعد المكانِ
وأصل الحوار ولُغْز الكنايةْ

وفيك اختزلتُ الوجود فجئتِ
رســـولاً وإفـكــاً وإثــمــاً وآيــةْ

فالشـــاعر يعبر في تقســيم البيت الأول عن صور تتداعى بتنوعها في مخيلته، وظّف فيها إيقاعاً موســيقيّاً يستثير في وقفاته تخيل المتلقي لإدراك تلك الصور المتلاحقة مع كل وقفة في أجزاء البيت.

أمــا فـــي البيت الثاني فقد أتى الإيقاع كاشــفاً عن تناقض شــعوري يظهره التناقض بين مفردات هذا التقسيم، فيلتقي بذلك مع بنية المفارقة في وظيفتها الفنية، ويكون حســن التقسيم انتقالاً من صورة إلى أخرى فـــي تتابــع فيه مــن التصوير مــا يتخطى بــه الإيقاع مجــرد الجرس الموســيقي إلى اســتيقاف المتلقي عند كل معنى، فهـــي أصبحت لديه: (الرســول، الإفــك، الإثم، الآية)، وهي مفردات في تقســيمها الصوتي داخــل بنية البيــت تجعل من كل كلمة صورة مســتقلة، ينتقل معها من تصــور إلى آخر، ولكنها في مجموعها تعبر عن تلك المفارقة، وكأنها أجزاء منفصلة من صورة كلية يســتجمع الشـــاعر مكوناتها مع اكتمال البيت، وهو ما نجده لدى العتيبة في قوله:[35]

تـعــالــي إلـــيَّ سـعــاد وكـونــي
خريفاً شـتـاءً ربيعاً وصيفا

فالعتيبــة يلتمس مــن محبوبته أن تكون مظاهــر الكون في تباينات مظاهــره، فيعيش فيهــا الحياة بألوان الشــعور المختلفة، عبر عن ذلك

تلــك المفردات المتناقضة التي أتت في تقســيم يقــف بالمتلقي عند كل مفردة بما تبعثه من إحســاس وما تخلقه من إيحاء، من ثمَّ يمكننا التأكيد أن جماليات تلك الموســيقى إنما تكمن في طبيعة توظيفها في توصيف الشعور الذي من أجله تتضافر كل عناصر البناء الفني في القصيدة.

* * *

الهوامش:

1 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص371.

2 – ديوان الشاعر خلفان بن مصبح، ص88.

3 – نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1981م، ص241.

4 – أصول النقد الأدبي، ص324.

5 – موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م، ص175 بتصرف.

6 – نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، ص241.

7 – يُنظر: أصول النقد الأدبي، ص105.

8 – بشاير، ص105.

9 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص326 بتصرف.

10 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص393.

11 – رذاذ الأماني، ص59.

12 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص137.

13 – موسيقى الشعر، ص134.

14 – وحي الزهور، ص7.

15 – الأعمال الشعرية الكاملة، ص340.

16 – ديوان خلفان بن مصبح، ص118.

17 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص395.

18 – يُنظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص334،246 على الترتيب.

19 – السابق، ص228.

20 – الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص559.

21 – يُنظر: ذرات الحنين، ص59.

22 – يُنظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص55.

23 – الأغاريد والعناقيد، ص48.

24 – يُنظر: موسيقى الشعر، ص279.

25 – عن بناء القصيدة الحديثة ص175 بتصرف.

26 – صلاة العيد والتعب، ص16.

27 – السابق، ص20.

28 – آية للصمت، ص54.

29 – شعر محمد خليفة بن حاضر، ص103.

30 – السابق، ص104.

31 – ديوان كريم معتوق، ج2، ص113.

32 – الهزار الشادي، ص341.

33 – المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، 744.

34 – خجلاً آتيك، 80.

35 – سعاد، ص69.

* * *

الخاتمة

بعد هذا التناول الذي حاولت فيه استقراء النصوص؛ لاستظهار ما فيها من معانٍ تشكلت منها القصائد الوجدانية لدى شعراء تلك البيئة الأدبية، ظهرت لنا عدة ملامح أساسية شكلت طبيعة تجارب هذا الاتجاه، في مقدمتها تأثر القصيدة الإماراتية الواضح في تجاربها الوجدانية بانفتاح المجتمع وتزايد أعداد العمالة الوافدة من شتى الجنسيات والأعراق، وهو ما أدى إلى ظهور تساؤلات عديدة حول مدى ثبات مقومات (الهوية الوطنية) في مواجهة تحولات هذا المجتمع الجديد.

فقد ظهرت انعكاسات تصدع بعض مقومات تلك الهوية في الشعور بالاغتراب الذي عبر عنه كثير من الشعراء في الحنين إلى الماضي، واستدعاء ذكريات الصبا والبساطة، والشكوى من واقعهم الجديد الذي

لم تستطع مظاهر الترف ومدنية الحضارة الحديثة فيه أن تشبع نزعتهم الوجدانية.

وعلــى الرغــم من الوعــي المبكر لدى شــعراء الإمــارات بهموم القوميــة العربية، وانشــغالهم الوجداني بها، بوصفها جزءاً من هويتهم التي تشكل شخصيتهم، فإن قضية غزو الكويت لم تشكّل حضوراً لافتاً في قصائدهم، رغم ارتباط تلك القضية ببُعد الانتماء الجغرافي لمنطقة الخليج وهويتها.

وقــد أظهرت الدراســة على مــدار فصولهــا عدة لوازم أســلوبية في تعبير الشــعراء عــن موضوعات القصيدة الوجدانيــة، كالمفارقة، وســخرية التهكم من بعض أوجاعهم، وتوظيف المرأة في الحديث عن انكســارات هويتهم العربية، واستدعاء التراث وشخصياته، والاعتماد على توظيف المعادل الموضوعي، وتجســيد مشــاهد نفســية في تقديم معانيهم، إلى غير ذلك من السمات الأسلوبية.

ولعــل من الأهميــة بمكان أن نكرر ما أشــرنا إليه فــي مقدمة هذا الكتــاب من غيــاب الأصوات الإماراتية الشــعرية – إلــى حد بعيد – في ســاحة الأدب العربــي، وهو ما يقتضي مراجعة دور المؤسســات الثقافيــة الإماراتية في التعريف – عربيّاً لا محليّاً فقط – بحركة الأدب بشــكل عام والشــعر على وجه الخصوص في تلــك البيئة الأدبية التي غــاب أصواتهــا حتى عن القواميــس التي تترجم لشــعراء العربية في العصــر الحديث، وفي مقدمتها قاموس الأدب العربي الحديث للدكتور حمدي الســكوت الــذي لم يرد في سِــفره الضخم إلا ثلاثة أســماء من شــعراء الإمارات، ولا يختلف الأمر كثيراً في غيره من المراجع التي

تعنى بتراجم شـعراء العرب المحدثيـن، بل لا يختلف أيضاً في بعض الدراسات المعنية بالأدب الخليجي ورواده.

إن هنـاك ضرورة ملحّة لتبني مشـاريع ثقافيـة كبرى توظف فيها الإمكانات للإسـهام في الحركة المعرفية العربية بشكل أكبر حضوراً، إلى جانب إنشـاء مركز أكاديمي يعنى بدراسـات أدب الخليج العربي، يكون قادراً بصورة فعلية – عبر دراسـات جادة ومنشـورات متنوعة وأنشـطة فاعلة – علـى تعريف القارئ العربـي والمتخصص بحركة الأدب في تلك المنطقة من عالمه العربي.

وختاماً، فإن آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين الذي بنعمته تتم الصالحات، الموفق بفضله إلى سبيل الهدى والرشاد.

* * *

المصـــادر والمراجـــع

أولاً – القرآن الكريم

ثانياً – صحيح البخاري ومسلم

ثالثاً – المصادر

1 – إبراهيم محمد إبراهيم:

– صحوة الورق، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 1990م.

– فساد الملح، ط1، 1997م.

– ليست الأرض لي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2010م.

– هكذا قهوتي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ط1، 2010م.

2 – أحمد أمين المدني:

– الأعمال الشعرية الكاملة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2006م.

3 – أحمد محمد عبيد:

– صبوة وشباب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012م.

– عاشق في زمن الغربة، ط1، 1995م.

– من أغاني العاشق القديم، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1998م.

– نوار، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2010م.

– همسات على أعتاب الروح، مؤسسة البيان للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2007م.

4 – جويرية الخاجة:

– صهيل الروح، المسار للدراسات والاستشارات والنشر، الشارقة، ط1، 1999م.

5 – حسن النجار:

– حنين المرايا، 2007م.

6 – حمد خليفة أبو شهاب:

– الهزار الشـــادي.. حمد بن خليفة أبو شهاب، دراســـة وتقديم، بلال البدور، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط2، 2007م.

7 – خلفان بن مصبح:

– ديوان الشـــاعر خلفان بن مصبح، إعداد: شــوقي رافع، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط2، 2004م.

8 – رهف المبارك:

– إطلالة ، 2002م.

– أين قلبي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ط1، 2008م.

– عندما يشف اللازورد، رهف المبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2009م.

– لن أنطفئ، المجلس الأعلى لشؤون الأسرة، الشارقة، 2005م.

– يخاصرني الليل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2011م.

9 – زينب عامر:

– ارتباك الشمس، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2012م.

10 – سالم الزمر:

– أغلى الرسائل، 1998م.

– بيروت وقصائد أخرى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2009م.

11 – سالم بن علي العويس:

– نــداء الخليــج، حققه وعلق عليه: د. محمد إبراهيم حُــوَّر، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1994م.

12 – سلطان خليفة:

– ذرات الحنين، مطابع البيان التجارية، دبي، د.ت.

– رذاذ الأماني، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 1986م.

– شدو الزمن، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1988م.

– هنا همسات، مطابع البيان التجارية، دبي، 1998م.

– وحي الزهور، مطبعة دبي، ط2، د. ت.

13 – سلطان بن صقر القاسمي:

– شـــاعر الفصحى في الإمارات الشـــيخ ســـلطان بن صقر القاســـمي.. قراءة في مخطوطة قصائده ومساجلاته، د. عبدالله علي الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003م.

– نشيج الوداع.. القصائد الأخيرة للشيخ سلطان بن صقر بن خالد القاسمي، جمع وتحقيق: د. سلطان بن محمد القاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2011م.

14 – سلطان العويس:

– الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ط2، 2005م.

15 – سيف المري:

– الأغاريد والعناقيد، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار (23)، ط2، أبريل 2009م.

16 – د. شهاب غانم:

– الأعمال الشعرية الكاملة، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2009م.

17 – شيخة المطيري:

– مرســـى الوداد، تقديم: هارون هاشم رشـيد، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، 2008م.

18 – صقر بن سلطان القاسمي:

– الأعمال الشــعرية الكاملة، جمع وتحقيق: ميســون صقر القاسمي، شركة سيرة للإعلام والإعلان، القاهرة، الأجزاء: الأول والثاني والثالث، ط1، 2009م.

19 – طلال سالم:

– حتى تعود، ط1، 2000م.

– خرير الضوء، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2009م.

20 – ظاعن شاهين:

– آية للصمت، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1990م.

21 – عارف الخاجة:

– بيروت وجمرة العقبة، دار الطليعة، الكويت، 1983م.

– صلاة العيد والتعب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1986م.

– علــي بن المســك التهامي يفاجئ قاتليــه، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشــارقة، ط1، 1989م.

– قلنا لنزيه القبر صلي، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، 1986م.

– من المعسكر، دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر، الشارقة، د.ت.

22 – عبدالرحمن كلنتر:

– أحزان، دبي، 1994م.

– عندما يبكي الرجل، دبي، 1992م.

23 – عبدالعزيز إسماعيل عبدالهادي:

– السمفونية العاشرة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008م.

24 – علي سيف الشعالي:

– نحلة وربابة، دبي، 2004م.

25 – فواغي القاسمي:

– ألم المسيح ردائي، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2008م.

26 – كريم معتوق:

– ديـوان كريم معتـوق، هيئة أبوظبي للثقافــة والتراث، أكاديمية الشــعر، الجزآن الأول والثاني، ط1، 2011م

27 – د. مانع سعيد العتيبة:

– أغاني وأماني، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبوظبي، ط1، 1991م،

– أمير الحب، دار الفجر، أبوظبي، ط2، 1984م.

– بشاير، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط13، 2001م.

– خواطر وذكريات، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط27، 2001م.

– الرسالة الأخيرة، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط20، 2001م.

– سعاد، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط2، 2001م.

– الشروق، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط6، 2001م.

– ضياع اليقين، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبوظبي، ط3، 1990م،

– قصائد إلى الحبيب، دار الفجر، أبوظبي، ط8، 1983م.

– لماذا، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، أبوظبي، ط1، 1996م.

– ليل طويل، دار الفجر، أبوظبي، ط4، 1984م.

– محطــات على طريق العمر، المؤسســة العربية للإعلام والعلاقــات العامة ، أبوظبي، ط6، 1990م.

– مشاعر، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط1، 2003م.

– موشحات، مكتبة الجامعة، أبوظبي، ط1، 2002م.

28 – مبارك بن حمد العقيلي:

– غاية المرام لأهل الغرام، جمع وتحقيق: بلال البدور، دبي، 2011م.

29 – محمد خليفة بن حاضر:

– شـعر محمد خليفة بن حاضر المهيري.. استعادات وامضة لجماليات الراحل المسافرة، إعداد وتقديم: إبراهيم الهاشمي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012م.

30 – د. محمد العبودي:

– خجلاً آتيك، دار الجديد، بيروت، 1996م.

31 – هدى أمين الزرعوني:

– شموع لضوئي وظلك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2010م.

32 – هند بنت صقر بن سلطان القاسمي:

– نفوس شامخة، تقديم: د. مصطفى الشكعة، ط1، 1996م.

– وهج اللهيب، مطابع البيان التجارية، دبي، ط1، 2000م.

رابعاً – المـراجـع

1 – الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، د.ت.

2 – أديـب الأسـطورة عند العـرب.. جذور التفكيـر وأصالة الإبداع، فاروق خورشـيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (284)، أغسطس، 2002م.

3 – الأسـاطير اليونانيـة والرومانية، أمين سـلامة، دار الثقافة العربية للطباعة والنشـر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1988م.

4 – الأسـس النفسـية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.

5 – أصوات النص الشـعري، د. يوسف حسـن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

6 – أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 2002م.

7 – الأعـلام، خير الدين الزركلي، دار العلـم للملايين، بيروت، الأجزاء: 4،3،2، ط15، 2002م.

8 – الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ج1، 1988م.

9 – الأعمال النثرية لأحمد أمين المدني (المقالات والدراسات)، جمع وإعداد: أحمد محمد عبيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، 2003م.

10 – الأوضـاع الاقتصادية في إمارات السـاحل.. دولة الإمـارات العربية المتحدة حاليّاً 1862 – 1965، محمد فارس الفارس، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ط1، 2000م.

11 – اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (2)، فبراير، 1978م.

12 – الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007م.

13 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981م.

14 – استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، 2000م.

15 – الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي، د. عبدالمالك خلف التميمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (71)، نوفمبر، 1983م.

16 – الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث (محاضرات)، د. يوسف عز الدين، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1968م.

17 – الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، عصام كمال السيوفي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986م.

18 – بقوة الاتحاد، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ط2، 2005م.

19 – البلاغة الغنية، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1966م.

20 – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م.

21 – تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر، د. محمد حسن العيدروس، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1998م.

22 – تاريخ العرب الحديث، د. علي سلطان، منشورات مكتبة طرابلس العلمية العالمية، طرابلس، د.ت.

23 – التجارب الوحدوية العربية المعاصرة: تجربة دولة الإمارات العربية المتحدة، مجموعة من الكتاب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 1986م.

24 – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

25 – تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د. عبدالرحمن محمد الوصيفي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2008م.

26 – التصوير الشعري.. رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د. عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1988م.

27 – تطـور الأدب الحديـث في مصـر، د. أحمد هيـكل، دار المعـارف، القاهرة، ط6، 1994م.

28 – تطور الشـعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسـن فهمي، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط4، 2002م.

29 – التعليم التقليدي.. المطوع في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالله علي الطابور، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، 2004م.

30 – التغرودة الإماراتية.. دراسـة علمية في فن التغرودة في التراث الشـعبي الإماراتي، د. غسان الحسن، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، أبوظبي، ط1، 2008م.

31 – التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، 1984م.

32 – التكريـر بيـن المثيـر والتأثيـر، د. عز الدين علي السـيد، دار الطباعـة المحمدية، القاهرة، ط1، 1978م.

33 – التنميـة والتغيُّر الاجتماعي في الإمـارات، د. محمد عبدالله المطوع، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1991م.

34 – التيـارات الفكريـة فـي الخليـج العربـي 1938 – 1971م، د. مفيـد الزيدي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سلسلة أطروحات الدكتوراه (35)، ط1، 2000م.

35 – الثابـت والمتغير في ثقافة المرأة في الإمارات، د. هند عبدالعزيز القاسـمي، جمعية الاجتماعيين، الشارقة، سلسلة الرسائل العلمية (4)، ط1، 1998م.

36 – جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989م.

37 – الحب العذري عند العرب، د. شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999م.

38 – دراسـات في الأدب العربي الحديـث، د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990م.

39 – دراسات في سيكولوجية الاغتراب، د. عبداللطيف محمد خليفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

40 – دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، من إصدارات الأمانة العامة لمجلـس التعاون لـدول الخليج العربية، دار المفردات للنشـر والتوزيـع، الرياض، ط1، 2008م.

41 – ديوان أبي تمام بشـرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، سلسـة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، م1، ط5، 1987م.

42 – ديوانـا عـروة بن الورد والسـموأل، دار بيـروت للطباعة والنشـر، بيروت، ط1، 1964م.

43 – ديــوان امــرئ القيس، ضبط وتصحيــح: مصطفى عبدالشــافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004م.

44 – ديوان العباس بن الأحنف، شــرح وتحقيق: د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م.

45 – الرؤية والعبارة.. مدخل إلى فهم الشــعر، عبدالعزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.

46 – الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987م.

47 – رجال في تاريخ الإمارات، عبدالله الطابور، المطبعة الوطنية، دبي، جـ1، ط1، 1993م.

48 – رســائل الرعيــل الأول من رواد اليقظة في الإمــارات (مدخل عام لملامح اليقظة)، عبدالله الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999م.

49 – الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

50 – ســرد الذات، د. ســلطان بن محمد القاســمي، المؤسســة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009م.

51 – سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957م.

52 – شــرح ديــوان المتنبي، عبدالرحمــن البرقوقي، دار الكتاب العربــي، بيروت، ط1، جـ4، 1986م.

53 – شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة (دراسة وببليوجرافيا)، د. يوسف نوفل، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ط1، 1994م.

54 – شــعراء من الإمارات.. مع عشــرة من الشــعراء الراحلين، د. شــهاب غانم، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2008م.

55 – شعر الطبيعة في الأدب العربي، د. سيد نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م.

56 – الشــعر العربي الحديث في منطقة الخليج، د. الرشــيد بوشــعير، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997م.

57 – الشعر المصري بعد شوقي (جماعة أبوللو) د, محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، 1978م.

58 – شعر ناجي.. الموقف والأداة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1990م.

59 – صحافــة الإمــارات.. النشــأة والتطور الفنــي والتاريخي، أحمد نفادي، منشــورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط1، 1996م.

60 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م..

61 – الصــورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

62 – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشــري زايد، مكتبة ابن ســينا، القاهرة، ط2، 2002م.

63 – الغـزو البرتغالي للجنوب العربي والخليج في الفترة ما بين 1507 – 1525م، محمد حميد السلمان، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، 2000م.

64 – الفتــح المبين في ســيرة الســادة البوســعيديين، حميد بــن محمد العبيدانــي النخلي، الموسوعة الميسرة للتراث العماني، سلطنة عُمان، ط1، 1995م.

65 – فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988م.

66 – قراءات أســلوبية في الشــعر الحديث، د. محمد عبدالمطلب، دراســات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

67 – قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.

68 – قلــق الموت، د. أحمد محمد عبدالخالق، المجلــس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة العدد (111)، مارس، 1987م.

69 – لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

70 – لغة الشــعر العربي الحديث.. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983م،

71 – مجتمع الإمارات.. الأصالة والمعاصرة، د. محمد توهيل أســعيد، د. يوســف محمد شراب، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، العين، ط1، 2005م.

72 – مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، جـ1، 1955م.

73 – مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر، ابن منظور، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، نزار أباظة، دار الفكر، دمشق، جـ6، ط1، 1984م.

74 – مــدارس النقــد الأدبي الحديث، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م.

75 – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، جـ2، ط2، 1970م.

76 – المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

77 – معجم البلدان، ابن ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، م2، د. ت.

78 – المعجــم الفلســفي، مجمــع اللغــة العربية، الهيئة العامة لشــئون المطابــع الأميرية، القاهرة، 1983م.

79 – معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، جـ1، 2007م.

80 – معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م.

81 – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط5، 2010م.

82 – مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، د. عبدالرؤوف أبو السعد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985م.

83 – ملتقى الشعر الإماراتي.. تأريخ وإبداع، مجموعة من الكتاب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2005م.

84 – موسوعة الفكر الأدبي، د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزآن: الأول والثاني، 1988م.

85 – موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م.

86 – نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

87 – ندوة الأدب في الخليج العربي، مجموعة من الكتاب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، جـ3، ط1، 1991م.

88 – النص الشعري ومشكلات التفسير، د. عاطف جودة نصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988م.

89 – نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1981م.

90 – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: د.إحسان عباس، الجزآن الأول والرابع، دار صادر، بيروت، 1968م.

91 – النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر ، القاهرة، 1997م.

92 – واقع القصيدة العربية، د. محمد فتوح أحمد، دار غريب، القاهرة، 2009م.

خامساً: الدوريات

1 – الاغتراب، مجموعة من الكتاب، مجلة عالم الفكر، تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت، المجلد العاشر، العدد الأول، 1979م.

2 – الاتجاهات الرئيسية للحركة الشعرية المحلية من جيل الرواد إلى جيل السبعينيات، خيرة الشيباني، مجلة التربية، العدد (4)، يناير 1980م.

3 – سالم بن علي العويس، شاعر الوجدان القومي العميق وأبو الشعر في الإمارات، محمد سامي علي، مجلة شؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، السنة الأولى، العدد الثاني، صيف 1987م.

4 – الصــورة فــي القصيدة العربية المعاصرة، د. نعيم اليافي، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شــهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشــق، العدد: (255، 256)، يوليو وأغســطس، 1992م.

5 – الوعــي الاجتماعــي ودور المرأة في التنمية في الإمــارات.. بحث ميداني، د. إجلال إسماعيل حلمي، دراسات في مجتمع الإمارات، جمعية الاجتماعيين، الشارقة، سلسلة كتب مجلة شؤون اجتماعية، جـ 8، ط1، نوفمبر 1994م.

6 – النقد الأدبي في الإمارات، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد (12)، يوليو، 1996م.

7 – تطور الحركة الشــعرية في الإمارات خلال القرن العشرين (رصد تاريخي موجز)، عادل خزام، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد: (33)، مايو، 2000م.

8 – ملامــح التاريــخ الثقافي في الإمارات، عبــدالله الطابور، مجلة الرافــد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد: (44)، أبريل، 2001م.

9 – إطلالة على الشعر الإماراتي، د. محمد أبو الفضل بدران، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد (66)، فبراير، 2003م.

10 – بانوراما الحركة الإبداعية للمرأة الإماراتية، سميرة رباحية طرابلسي، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، فبراير، 2004م.

11 – إحصائية المركز الوطني للإحصاء، صحيفة الإمارات اليوم، مؤسسة دبي للإعلام، الاثنين 30 ربيع الآخر 1432هـ، 4 أبريل 2011م.



المحتويات